PSYCHOLOGIE DE L'ART

ESSAI SUR L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

PAR

HENRI DELACROIX
Professeur à la Sorbonne

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1927

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Digitized by Google

RH
202
.I33

Digitized by Google

Social
Psychology
Teng.
4 Nov 27
15272

AVERTISSEMENT

Ce livre n'a pas la prétention d'être une philosophie de l'art — pas même une psychologie de l'art. Trop de questions y devraient être traitées, que je n'ai même pas effleurées, si je voulais qu'il méritât pleinement le second de ces titres. Je l'appelle pourtant *Psychologie de l'Art* parce que le titre est commode et qu'il indique bien les intentions de l'auteur.

J'ai cherché à étudier, dans une première partie, les conditions les plus générales de l'activité esthétique ; et, dans une seconde, à compléter mes analyses par quelques exemples concrets, empruntés aux arts principaux.

Digitized by Google

Digitized by Google

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

Le monde du jeu. — Le jeu et l'art

Une thèse célèbre et confuse ramène l'art au jeu, d'où l'évolution le ferait sortir. Il est toujours séduisant de réduire une fonction complexe à une fonction élémentaire, et, puisque le jeu dans ses formes les plus humbles se présente comme une simple dépense d'énergie, de ramener par ce détour l'art dans la classe des faits biologiques élémentaires.

On n'a pas de peine à produire quelques traits par lesquels l'art s'apparente au jeu. Tous deux échappent à la contrainte du réel et de la vie quotidienne. L'artiste se crée un monde et le domine comme l'enfant qui joue. Le contemplateur est libéré du poids des choses comme l'enfant qui joue.

*
* *

Une équivoque favorise cette assimilation.

Lorsque Schiller parle de l'art comme d'un jeu, ce qu'il entend par jeu ce n'est pas seulement l'excès d'énergie qui se dépense en activité superflue, c'est aussi et surtout l'accord des facultés, l'harmonie intérieure des tendances, la liberté de la contemplation.

Sous le mot jeu sont réunies deux significations fort

Digitized by Google

différentes : dépense d'activité, comme dira plus tard Spencer ; activité totale et harmonieuse, comme disait l'analyse kantienne du jugement de goût. Schiller a bien distingué ces deux notions, mais il les a groupées sous le même mot, et, comme il a montré que « le jeu physique des forces », la dépense d'énergie superflue nous permet de comprendre le passage de l' « état physique » à l' « état esthétique » (1), c'est bien à lui que le mot jeu doit cette plénitude et cette pluralité de sens, qui le rend capable certes de définir l'art ; à condition qu'on ne fasse pas intervenir seulement la signification inférieure, ce qui a été, comme on le sait, l'attitude de Spencer.

Les romantiques allemands ont achevé la fortune de ce thème. Pour eux, le jeu est liberté d'esprit, puissance créatrice, génialité. L'art n'est donc pas autre chose que le jeu. L'artiste domine et dépasse son œuvre et la tient pour un jeu divin ou futile, tout comme le joueur domine le monde éphémère de ses possibilités inconsistantes.

*
* *

Disons-le en passant, ce n'est pas la seule équivoque sur le jeu. La psychologie et la pédagogie confondent souvent le jeu activité spontanée de développement et le jeu amusement.

Nous disons souvent qu'un tout petit enfant joue avec sa voix quand il babille, ou qu'il joue avec ses membres quand il tâche de remuer ses doigts ou de saisir son pied. Nous assistons ici à l'organisation d'une fonction.

(1) *Lettre XXVII sur l'éducation esthétique.*

Digitized by Google

L'enfant cherche à conquérir le langage, à conquérir son corps. Ici une fonction tend à s'établir par des essais innombrables. Ce n'est pas activité de luxe, dépense d'énergie superflue : c'est activité orientée, énergie utilitaire au sein d'une suractivité en éveil, de la surabondance et de l'exagération des réponses motrices. Ce n'est pas davantage travail, si l'on entend sous ce mot une dépense de force en vue d'un but que l'on se propose ou que l'on accepte : la conscience d'un tel enfant n'est pas encore au niveau de la finalité intentionnelle, de la continuité de direction et de l'activité « sérieuse ». Ce n'est pas davantage amusement, si l'on veut dire poursuite d'une fin pour le plaisir et prise au sérieux d'un but fictif : à ce stade de développement l'enfant ne distingue pas encore le sérieux et l'illusoire, le moyen et la fin.

Il y a donc une forme de jeu qui précède la distinction du travail et de l'amusement, du sérieux et de l'illusoire. C'est celle-là même que Groos a isolée et bien mise en valeur. C'est le jeu préexercice, qui, au sein de la vaste activité spasmodique et indifférenciée de l'enfant, dessine la systématisation progressive des fonctions latentes.

Quand le développement mental et la vie sociale ont enseigné le travail à l'enfant, quand il est devenu capable de dépenser ses forces en vue d'un but, de maintenir l'idée du but, d'organiser des moyens, de supprimer des obstacles, dans le monde implacable de la réalité objective, du même coup le jeu amusement s'offre à lui comme la revanche contre la vie sérieuse, comme l'affranchissement de son énergie, comme une dépense d'activité physique ou mentale, sans autre but que le plaisir même. A ce degré, disparaît l'indifférenciation de

Digitized by Google

tout à l'heure. L'activité de l'enfant s'oriente dans deux directions distinctes, et elle oscille ensuite de l'une à l'autre.

Echapper au travail, entrer dans le monde du jeu, ce sera pour l'enfant la liberté reconquise, l'épanouissement de soi-même, le plaisir vif de créer. De ce monde où il est chez lui, il jette un regard de libération sur le sérieux de la vie réelle. Le plaisir et l'illusion libre s'opposent ici à la réalité.

Un peu plus tôt la distinction n'existait pas encore ; tout se perdait dans une activité indifférenciée, préalable au travail et au jeu. Un peu plus tard, dans l'art, le plaisir et la liberté créatrice essaieront de construire un monde aussi solide que celui de la réalité, sous la poussée d'une activité aussi puissante et aussi féconde que la primitive génialité de l'enfant à la recherche de soi, de la société et du monde.

Il est arrivé aux pédagogues de confondre le jeu préexercice et le jeu amusement. L'éducation « attrayante » a raison sans doute de vouloir présenter le plus possible à l'enfant les choses qu'il doit apprendre, au moment où il est à point pour les recevoir, et de faire appel le plus possible à ses procédés naturels.

Elle a tort parfois de vouloir trop organiser l'éducation comme un amusement. Toute la vertu du jeu n'est pas dans l'amusement.

*
* *

Le jeu est d'abord excès d'énergie. Spencer a dit justement, après Schiller, qu'à partir d'un certain degré de tension, le surcroît de force se dépense sans raison, pour se dépenser. Surabondance et désintéres-

Digitized by Google

sement de l'activité, telle est l'idée maîtresse de Spencer. Le jeu se rattache à l'hyperexcitabilité, à l'hyperréactivité, à la surcharge énergétique. On comprend — étant donné qu'un organisme est un système complexe de fonctions — que le jeu soit à la fois et pour la même raison dépense de forces superflues et récupération d'énergies perdues.

Il est aisé de remarquer que ce surcroît d'énergie n'est qu'une condition favorable. Si le jeu est parfois comme la détente d'un ressort trop tendu, l'animal, l'enfant et l'homme jouent souvent à l'état moyen d'activité. Le plaisir du jeu crée la force qu'il utilise. Souvent aussi le jeu est poursuivi jusqu'à épuisement.

Il est aisé de remarquer encore que ce surcroît d'énergie ne se dissipe pas dans tous les sens. Cette dépense se systématise. Spencer avait aperçu que le jeu imite les tâches sérieuses de la vie. Ne faut-il point parler, avec plus de netteté et de hardiesse, d'instinct qui s'essaie ou bien au contraire travaille à se détruire ?

Le jeu, nous aurons à le redire, varie avec le joueur. Le jeune et l'adulte, l'animal et l'homme ne jouent pas de la même manière. Le jeu de l'adulte est surtout récréation, distraction, parfois même divertissement, au sens où l'entendait Pascal. Le jeu des jeunes, surtout des jeunes animaux, est peut-être d'abord et avant tout préexercice, apprentissage. L'instinct se pressent et s'ébauche ; l'animal apprend en jouant la tâche de sa race ; ainsi le jeune chat qui, sur une balle, s'exerce aux souris. Le jeu humain se complique de toute la vie humaine, que l'homme fuit et recherche à travers ses jeux grossiers ou subtils.

Il n'est point inexact de dire que la jeunesse est l'âge du jeu. Le jeu est bien, en un sens, apprentissage de

Digitized by Google

l'instinct et de la vie et raison d'être de la jeunesse. Il stimule la croissance ; il construit les fonctions et les organes.

Mais ne pourrait-on pas dire aussi bien que par le jeu l'enfant dépouille et laisse derrière soi bien des formes d'activité qui, loin de préparer son avenir, ont bien l'air de tenir au passé ? Du passé de sa race ne s'affranchirait-il pas par le jeu ?

Théorie prospective, théorie rétrospective du jeu oublient l'une et l'autre le moment présent. Instinct qui se fait ou se défait, tel est leur leitmotiv. Or, chez l'enfant par exemple, il n'y a que bien peu d'instincts véritables, si l'on réserve ce nom à des coordinations psychomotrices préétablies qui se dérouleraient d'une façon implacable, en une suite d'actes inexorablement enchaînés. Il y a chez lui des fonctions et des tendances. Les premières se traduisent par ces essais incertains mais bien systématisés de fonctionnement que sont les jeux préexercices : ainsi la marche, ainsi la voix. Les secondes s'expriment par une grande variété d'actes et d'inventions : par exemple l'enfant ne possède point un instinct de chasse ou de migration ; mais il aime les sensations vives, les mouvements violents, la course, le déplacement, la domination, l'inconnu, la poursuite, etc. Il jouera donc au chasseur. De tous ces goûts et de tous ces intérêts se compose, à la mesure de sa taille intellectuelle, le poème de son jeu.

Donc le jeu met en action chez l'enfant, non pas tant des instincts proprement dits, que des fonctions motrices et mentales ; telle étant sa réalité biologique, il est inévitable qu'il paraisse orienté vers l'avenir. D'autre part, ses différentes formes répondent aussi bien aux étapes de développement de la vie humaine,

Digitized by Google

aux enfances et aux humanités périmées que l'enfant laisse progressivement derrière lui ; il est inévitable qu'il paraisse se dépouiller du passé. Mais il faut le voir surtout orienté vers le présent et vers le possible, c'est-à-dire vers l'avenir qui pourrait être, mais qui ne sera pas. Le type de jeu dépend à la fois des besoins actuels de l'enfant, de ses intérêts, de ses aptitudes, de ses goûts et de son niveau de développement mental et organique (1).

Dans le jeu la personnalité de l'enfant se réalise à sa convenance. Il se donne tel qu'il est et tel qu'il voudrait être ; il se donne ce qu'il voudrait avoir.

Donc le jeu de l'enfant ressemble aux activités de l'adulte et du primitif dans la mesure où il est au niveau de l'un et de l'autre. C'est cette identité sous cette différence qu'il exprime et reflète ; et aussi et surtout peut-être le déploiement des tendances qui sommeillent, parce que les besoins de la vie ne les suscitent pas ou peut-être même les refoulent.

*
* *

Chez l'animal, le jeu est peut-être avant tout, comme le dit Groos, dépense d'énergie et tâtonnement d'instinct ; plaisir par conséquent de la force, de la domination, de l'affirmation de soi : fréquemment aussi plaisir social, plaisir de l'émulation et de l'opposition. Ce serait sans doute aller trop loin que de supposer, avec Groos, un état mental plus complexe, et par exemple le plaisir de l'illusion, la maîtrise d'un monde imaginaire. Il y faut trop d'intelligence, et nous savons

(1) Cf. Appleton, *A comparative study of the play activities*, 1910.

Digitized by Google

trop peu de chose sur l'intelligence des animaux. A plus forte raison n'irons-nous pas chercher dans de tels ébats l'ébauche d'un système des arts.

L'enfant et l'homme, à côté de leurs jeux libres et irréguliers, ont aussi des jeux réguliers et appris, que la tradition leur enseigne et que la discipline assure. Dans les deux cas, le jeu est action ou rêve, ou mélange d'action et de rêve ; par exemple on joue à faire, à expérimenter, à pouvoir aussi : ainsi les jeux d'adresse ; ou bien on joue à croire, on devient autre, l'imagination domine. Par le jeu l'enfant se crée un monde ; il agit en rêvant ; il se donne à son œuvre ; illusion que renforcent la convention, l'assentiment des autres joueurs, le caractère concentré du jeu ; et aussi le caractère symbolique de l'esprit enfantin. A cheval sur un balai, l'enfant ne fait attention qu'à l'acte de chevaucher ; c'est cet acte, tout en mouvements et en sentiments, qui seul est présent à la conscience et transforme le balai en cheval. Les jouets ne sont pas ce qu'ils représentent ; ils sont ce qu'on en peut faire ; aussi tout peut devenir un jouet, et un jouet peut tout devenir. Pareil trait se retrouve partout ; un contour grossier suffit à l'enfant qui dessine ; l'intention qui commence à se réaliser passe à ses yeux pour la chose. Du reste, à mesure que l'âge développe l'esprit d'observation, le jeu se complique et la représentation schématique se précise.

L'enfant qui joue se crée un monde et n'a guère conscience que c'est lui qui le crée ; il vit parmi ses images et il est possédé par son invention. Ses romans l'accompagnent parfois assez longtemps : ainsi les « histoires continuées ». Inutile de rappeler à quel point l'imitation et le prestige de la vie adulte interviennent dans ces créations.

Digitized by Google

Le jeu de l'enfant, comme celui de l'homme, est ainsi une prise sur le monde et une fuite du monde ; en même temps qu'il veut le conquérir, il s'en évade : il lui superpose un autre monde où il se donne l'illusion de la puissance.

Le jeu de l'enfant est ainsi, sous sa forme de préexercice, comme une ébauche de certaines de ses fonctions. Sous sa forme d'amusement, il est détente, dérivation et aussi expression et complément à la fois de la personnalité ; de la personnalité dans le monde des possibles, agitant et appelant à l'existence des virtualités fragiles auxquelles le jeu trouve un corps et un monde où elles se déploient.

*
* *

Je montrerai tout à l'heure à quel point la rêverie de l'enfant se mêle à son action ; surtout chez le tout jeune enfant qui ne pratique guère de jeux purement physiques. La prédominance des jeux purement physiques sur les jeux psychiques semble bien augmenter avec l'âge, pour les filles aussi bien que pour les garçons. Le grand enfant trouve plus de plaisir à la coordination de mouvements difficiles. Les mouvements se disciplinent en même temps que les jeux s'organisent, se socialisent et se soumettent à des règles fixes. A l'école, dès le cours moyen, les jeux deviennent des jeux d'équipe. A la simple contagion des mouvements violents, quand les enfants sont ensemble, à la simple exécution simultanée des mêmes mouvements concertés, comme dans les rondes, succèdent la division du travail et l'attribution des rôles. La puissance du groupe social est fort grande ; on sait qu'il y a des épidémies

Digitized by Google

de jeu (1). Volontiers aussi la lenteur de mouvement des petits fait place à la vivacité et à la brutalité chez les grands (2).

Sur une faible donnée le tout jeune enfant construit tout une fiction. Il y associe parfois des camarades, mais il joue moins avec eux que devant eux et pour eux. On pourrait reprendre ici les ingénieuses remarques de Piaget sur le monologue collectif.

Les jouets sont particulièrement agréables aux tout jeunes comme stimulants et symboles du jeu. L'enfant qui préfère jouer seul, plus que tout autre, a besoin de jouets comme compagnons de jeu. Il se contente d'abord de ce qu'on lui donne ou de ce qu'il rencontre, et confère à l'objet choisi la signification nécessaire. Plus tard, l'enfant industrieux cherche à construire exactement ses jouets.

*
* *

L'homme qui joue est un adulte et parfois aussi un enfant. Le jeu de l'adulte est souvent retour à l'enfance, renaissance de l'enfant, rafraîchissement de complexes infantiles, qui s'étaient fanés en suite du passage à un niveau supérieur et à un genre de vie différent. Avec l'enfance, les enfantillages ne doivent-ils pas cesser ? Mais chez beaucoup d'hommes persiste la sensibilité infantile ou juvénile. Elle reparaît par lueurs, au contact des enfants et toutes les fois que la pression de la vie sérieuse et une sorte de pudeur ne la refoulent pas.

---

(1) Voir Boubier, *Jeux pendant la classe.* (*Archives de psychologie*, I.)

(2) J'utilise ici quelques résultats d'une étude inédite de Mlle Delapierre, institutrice des écoles de la ville (diplôme d'études supérieures fait sous ma direction).

Digitized by Google

L'homme éprouve dans ses jeux futiles le plaisir d'échapper à la vie de tous les jours et à l'ennui, et dans ses jeux plus profonds celui de l'élargir, le plaisir de créer par conséquent. Les jeux d'adresse lui donnent le plaisir d'être habile et d'agir selon des conventions qu'il domine ; sa liberté lui apparaît dans la lutte de son esprit et de ses muscles contre des obstacles définis. Les jeux de hasard lui donnent le plaisir des excitations intenses, des grandes oscillations de la crainte et de l'espoir, la fascination du gain qui, grand ou petit, est le symbole de la fortune, et apparaît comme un bonheur subit, exaltant, le don gratuit d'une puissance supérieure : d'où l'esprit superstitieux du joueur. Enfin l'imagination et la rêverie substituent à la vie les chimères apaisantes. Nos rêveries jouent avec nous autant que nous jouons avec elles. Nos rêveries nous présentent comme un destin nos aspirations profondes.

Les grands thèmes de la vie biologique et sociale sont ainsi à l'œuvre dans le jeu de l'adulte : l'affirmation de soi, l'exhibition de soi, la complaisance en soi-même, les tendances altruistes, l'amour et le conflit ; la maîtrise du monde physique, la destruction. Ce serait une tâche bien longue de passer en revue tous ces motifs et surtout l'amour dont on a tellement montré qu'il prend beaucoup de masques. Retenons seulement que tout ce jeu, comme chez l'enfant, est action et rêve ; nous l'examinerons comme tel.

Retenons aussi que par quelques-uns de ses traits le jeu de l'adulte se distingue de celui de l'enfant. J'y vois plus marqué le divertissement au sens de Pascal, le besoin de s'étourdir, de se perdre dans un vertige stupéfiant ; le sérieux de la vie est bien lourd même à l'adulte. J'y vois plus marqué aussi le besoin

Digitized by Google

d'animer une vie morne ; le besoin de tonifier une sensibilité défaillante, le besoin d'excitation.

*
* *

Spleen et Idéal, ce titre convient à une bonne part de nos jeux. L'ennui est un puissant appel à l'agitation et aux rêves. La conscience s'y désintéresse de l'heure présente, du rythme intérieur ; elle n'est attentive qu'à la monotonie de ce rythme et à la longueur du temps. Elle aspire donc à sortir de ce temps oppressant et vide, à retrouver les moments vifs et la plénitude.

Il y a plusieurs formes d'ennui, et d'abord celle qui, selon le mot de Stendhal, annonce la présence de l'âme : ennui de l'énergie naissante ou accumulée, mais toujours inemployée ; ennui de la puberté, ennui musculaire du sportif contraint au repos, du méditatif détourné de sa méditation. Ici l'ennui vient d'une plénitude qui ne rencontre point l'occasion de s'épancher. C'est un besoin d'excitation non satisfait.

Sous une autre forme, l'ennui vient de l'activité insuffisante ou ralentie, du morcellement d'activité, de la satiété, de l'absence de désir ; c'est d'elle surtout que procède cette plainte contre le temps vide et indéfini, ce dégoût lucide, cette expérience amère d'un néant intérieur, « cet ennui enfin qui n'a d'autre substance que la vie même et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant. Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement » (1).

Ce néant peut se croire plénitude. D'où l'orgueil

(1) Paul Valéry, *Eupalinos*, 35.

Digitized by Google

étrange de beaucoup qui ne donnent rien à la vie et qui se plaignent d'elle. L'ennui peut créer l'illusion du désir insatisfait. « Quand je m'ennuie des heures, écrit Jules Laforgue, je me figure que j'ai des désirs, mais ce sont de faux désirs. » Tel est le vague des passions indécises. Telle est la mollesse des désirs à la fois confus et sans bornes et qui se détruisent d'eux-mêmes. Telles sont ces vagues aspirations à l'infini dont la littérature de certaines époques a certes abusé.

Que ce vide intérieur, que cette absence d'excitation devienne inexcitabilité chronique, qu'ils se doublent d'un étrange et impérieux besoin d'excitation, et c'est l'anesthésie douloureuse et morbide, et, suivant la formule de Mme du Deffand, « la privation du sentiment avec la douleur de ne s'en pouvoir passer ». C'est l'appel à l'excitation sous toutes ses formes, à tout ce qui tonifie, à tout ce qui fait vivre. Le jeu — certains jeux violents surtout — n'est parfois que la recherche de l'excitation qui se dérobe. Sous certaines de ses formes, le jeu aspire à créer un paradis artificiel ; il s'aide parfois de moyens redoutables. Certains poisons psychiques sont recherchés pour l'euphorie et la rêverie béatifiante ; comme excitateurs du rêve, par la confusion, l'excitation et l'automatisme. C'est ce que Baudelaire appelle une dépravation du sens de l'infini.

Les jeux de hasard sont un moyen puissant d'échapper à l'ennui. Le gain, même s'il est peu de chose, exerce une fascination immense. Il est signe. C'est le symbole de la fortune. Le joueur se réveille souvent de son exaltation comme quelqu'un qui, au sortir d'un rêve délicieux, considère avec étonnement la pauvre image dont il s'était enchanté.

Le plaisir d'un tel jeu, c'est la lutte contre un destin

Digitized by Google

adorable et dur. La chance, c'est la fascination du bonheur subit et de la joie absolue : être d'accord avec la fortune, être porté par les mouvements puissants qui règlent le destin. Le joueur est aux prises et souvent d'accord avec de grandes forces anonymes; on comprend que jadis certains jeux se soient tournés tout naturellement en moyens d'interroger le destin. La grâce ici est gratuite et pourtant le joueur coopère. Il résout dans un mouvement d'enthousiasme l'antithèse de la grâce irrésistible et de la liberté. Comment s'étonner qu'il soit superstitieux, et que ce combat qu'il soutient soit une magie. Comment s'étonner qu'il ait le sentiment de plonger dans l'insondable, et pourtant aussi de le dominer ; de pouvoir et de prévoir (1). Sa lucidité aiguë qui transperce le temps et l'avenir imminent ne ressemble-t-elle point à cette impression de fausse reconnaissance et de promnésie que la littérature psychologique connaît bien ; je l'ai rencontrée fréquemment chez des joueurs aux instants aigus où ils se sentent en contact avec la chance.

*
* *

Il y a une forme de jeu qui s'applique à dissiper la réalité : ainsi la plaisanterie, l'ironie, le rire, le comique et d'une manière générale toutes les attitudes qui se refusent à prendre les choses au sérieux. L'esprit en jouant sur les mots et sur les choses souvent les transperce d'un trait, comme de vaines apparences, comme des conventions prétentieuses. Une partie de la conver-

(1) Voir *La Religion et la Foi*, p. 43. M. Lévy-Bruhl a exposé des vues analogues dans *Le Jeu et la Mentalité primitive* (*Revue de Paris*, 15 mars 1924).

Digitized by Google

sation n'a pas d'autre fin : « Le potin empêche l'esprit de s'endormir sur la vue factice qu'il a de ce qu'il croit les choses et qui n'est que leur apparence. Il retourne celle-ci avec la dextérité magique d'un philosophe idéaliste et nous présente rapidement un coin insoupçonné du revers de l'étoffe (1). »

La gaîté enfantine se donne volontiers pour spectacle le renversement de l'ordre établi, la confusion des bienséances, la déroute de l'autorité légale, l'écroulement de la loi et de la règle. L'enfant et l'adulte se détendent volontiers, par la plaisanterie et le rire, de la contrainte, de la cérémonie, de l'usage et même de la loi naturelle.

*
* *

Par le jeu, la rêverie se mêle à la vie de l'enfant et la pénètre. L'enfant vit dans une brume de rêve. Le réel se perd dans le rêve. Le rêve modifie étrangement la réalité. J'ai dit plus haut que n'importe quoi peut devenir un jouet et qu'un jouet peut tout devenir. La réalité ne fournit guère à l'enfant qui joue que des points de départ et des points de repère. Stevenson a merveilleusement vu cela.

« Nous avons besoin de pickles pour que le mouton froid de mercredi plaise à notre appétit de vendredi. Et je me rappelle le temps où l'appeler venaison et me raconter à moi-même une histoire de chasseur me l'aurait rendu plus savoureux que la meilleure des sauces (2). »

---

(1) Proust, *Sodome et Gomorrhe*, II, t. III, p. 124.
(2) *Virginibus purisque*, 414.

Digitized by Google

« Mon cousin et moi on nous donnait du porridge tous les matins. Il le mangeait avec du sucre et racontait que c'était un pays toujours enterré sous la neige. Je le mangeais avec du lait, et je racontais que c'était un pays ravagé par les inondations. Nous échangions des nouvelles. Ici était une île encore non submergée ; ici une vallée non encore couverte de neige. Ici la population vivait dans des cabanes sur pilotis, ici elle était toujours en bateau (1). »

Même dans les jeux proprement dits se rencontre cet esprit de rêve. Cache-cache nous conduit à toute espèce de fables, et aussi le football. Les jeux de pure adresse, s'il ne s'y mêle quelque part de rêve, ne satisfont pas l'enfant. « It is a game, if you like, but not a game of play. »

George Sand nous raconte tout ce qu'était pour elle le tapis de sa grand'mère :

« C'était un tapis Louis XV avec des ornements qui tous avaient un nom et un sens pour nous. Tel rond était une île, telle partie du fond un bras de mer à traverser... Une grande bordure représentant des ananas était la forêt Hercynia. Que de voyages fantastiques, périlleux ou agréables nous avons faits sur ce vieux tapis avec nos petits pieds (2). »

Dans le jardin des Feuillantines, Victor Hugo, son frère et leurs amis mettaient tout ce qui n'y était pas. Que de choses il y avait dans le puisard desséché où il n'y avait rien !

Il y avait le sourd, ce monstre si terrible qu'on n'avait jamais vu.

---

(1) *Ibid.*, 422.
(2) *Histoire de ma vie*, V, 141.

Digitized by Google

Ils cherchaient le sourd, dans le puisard, en revenant de l'école (1).

J'ai observé un enfant qui, pendant plus de trois années (de cinq ans et demi à neuf ans), a vécu une sorte de roman familier dont il sera question plus loin. Il en superposait la topographie à celle de son propre appartement. Voici un fragment de cette observation :

« Judas est un personnage très bon, très grand, très riche, très puissant. Il possède, dans un pays extrêmement éloigné, Angrillé, une grande propriété. Le pays où se trouve Angrillé renferme des villes importantes, Santé, Foire d'Etoffe, Face de Lion, Ilion, etc. La topographie de ce pays présente une particularité très digne d'attention. Michel joue de préférence dans la galerie, assez grande, de l'appartement de ses parents. A l'une des extrémités de cette galerie, près de la porte d'entrée, siège volontiers Judas. Ce lieu est Angrillé ; non loin de là, sous un portemanteau, est le séjour favori des ours, Santé. Les différentes localités de ce pays imaginaire s'étalent dans cet espace réel ; la topographie en est fixe. Quand par exemple les ours, invités à déjeuner chez Judas, se rendent à Angrillé dans l'automobile de bois qu'ils possèdent, ils suivent un chemin bien réglé.

« Mais un second espace idéal, une seconde géographie imaginaire se superposent à cette réalité à double sens. Ou plutôt ce pays de jeu, campé dans le monde réel, sert lui-même de support et de symbole à l'espace du monde ordinaire, où se situent à nouveau les mêmes réalités. Dans le grand espace des grandes personnes, des tramways, des chemins de fer, il y a un Angrillé, une Santé, etc. L'enfant est perpétuellement occupé de son

(1) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, I, ch. VII.

Digitized by Google

orientation par rapport à ces lieux. A tout moment au cours d'une promenade, il interrompt une conversation pour dire qu'Angrillé est dans telle ou telle direction. En continuant par tel chemin on y arriverait. Seulement c'est très loin ; il faudrait rester plusieurs jours en chemin de fer ; ou bien il faudrait aller en bateau, etc.

« Parfois on est près d'y arriver. Si l'on monte sur telle colline, on va voir la belle vue d'Angrillé. Parfois même on y arrive ; mais vite la localisation s'évapore, et Angrillé reste à découvrir. Ce n'était pas Angrillé, mais quelque chose qui lui ressemblait. »

Il y a, on le voit, sous ce mythe, un triple jeu sur l'espace : l'espace vrai de l'appartement, l'espace de jeu dans l'appartement, l'orientation de l'espace extérieur par l'espace de jeu. L'enfant transpose dans l'espace extérieur la topographie de son monde idéal, de son espace de jeu, elle-même établie sur la topographie de l'appartement. Mais l'espace extérieur et l'espace de jeu n'arrivent pas à coïncider. On approche toujours d'une localisation exacte, on ne l'atteint jamais. L'espace des grandes personnes déborde toujours l'espace enfantin du jeu.

L'enfant s'amuse souvent à faire des cartes et des plans de ce pays imaginaire. La géographie et la fantaisie s'y combinent comme dans la construction du Judas réel et du Judas idéal.

*
* *

D'autre part, nous savons à quel point les enfants se racontent des histoires et combien fréquente est chez eux « l'histoire continuée ».

Digitized by Google

« Je composai à haute voix d'interminables contes, que ma mère appelait mes romans. Je n'ai aucun souvenir de ces plaisantes compositions.

« Il paraît... qu'il y avait toujours un canevas dans le goût des contes de fées et pour personnages principaux une bonne fée, un bon prince et une belle princesse.

« Ce qu'il y avait de curieux, c'était la durée de ces histoires et une sorte de suite, car je reprenais le fil là où il avait été interrompu la veille (1). »

Queyrat cite une petite fille de cinq ans qui s'amusait des journées entières dans l'embrasure d'une fenêtre qu'entourait un demi-cercle de chaises ; elle était dans un château dont ses poupées étaient les habitants (2).

Monroe nous raconte l'histoire d'une fillette de trois ans qui s'était créé, sous le nom de Mauny, une compagne imaginaire qui était comme l'idéalisation de sa propre personne et qui avait toutes les qualités que l'enfant aurait voulu avoir (3).

Rouma nous raconte l'histoire d'un enfant de onze ans qu'on avait élevé tout seul à cause d'une maladie de cœur et qui s'était développé un peu tardivement. Il avait créé un personnage imaginaire, qu'il appelait son ami, avec lequel il conversait de longues heures. A table il réservait un siège à côté du sien où l'ami était censé s'asseoir. L'enfant se fâchait quand on s'emparait du siège (4).

---

(1) George Sand, *Histoire de ma vie*, IV, 96. George Sand avait alors quatre ans.

(2) Queyrat, *Les Jeux des enfants*. Cf. de Falloux, *Madame Swetchine*, I, 12.

(3) Monroe, *Die Entwicklung des sozialen Bewusstseins der Kinder*, Berlin, 1899.

(4) Rouma, *Pédagogie sociologique*, 65. On se rappelle le *Corambé*, de George Sand.

Digitized by Google

Je puis appuyer ces faits de nombreuses observations personnelles :

Mlle N. m'écrit :

« Nous avons vécu plus de deux ans avec un roman intérieur : nous étions deux dames ayant nos maris à la guerre et restant à la maison avec nos enfants ; et je crois que nous étions vraiment avant tout les dames Corbère, avant d'être Paule et Denise. Pour que notre vie fût plus hors d'atteinte des autres, nous avions inventé une langue parlée, que Maman n'arrivait pas à comprendre. Et je pourrais la parler encore. »

« Paulette (6 ; 6) a des enfants : Yvonne qui est mariée avec Georges, Germaine qui a douze ans, Marceline, treize, puis un bébé, et puis, chose curieuse, Yvonne à vingt ans, son mari a vingt ans et les parents de Georges aussi vingt ans. Le père de Georges est très malade, il a trois maladies à la fois, la typhoïde, l'eurésie (pleurésie) et l'harmonie... Elle voit tous ces personnages évoluer, devenir malades, se guérir, aller et venir, elle leur parle tous les jours, elle se rappelle ce qu'elle disait il y a huit jours. Ils font partie de sa vie à elle comme de vrais personnages, elle leur parle à chacun pendant des heures, elle les gronde, ils répondent...

« ... Elle bavarde, bavarde. « Ah ! mon Dieu, les voilà tous qui descendent (les enfants imaginaires) ; ils font un tapage, on ne s'entend plus... Oh ! Madame, quel ouvrage j'ai avec ces enfants-là. Germaine, j'ai beau lui dire tout le temps de mettre son tablier, elle ne le fait pas. Veux-tu mettre ton tablier, vilaine, tu vas te salir, et toi, Yvonne, tu vas venir aider ta mère. »

« Elle fait la classe à tout ce monde-là. Irène et Yvonne sont toujours à la tête de la classe... On entend des

Digitized by Google

coups de règle frappés à intervalles réguliers sur la table ; ce sont les élèves qui lisent et qui doivent à chaque coup de règle s'arrêter pour baisser le ton parce qu'il y a un point et que la phrase est terminée (1). »

Voici un cas curieux où l'agitation motrice et la danse extatique apparaissent comme stimulants de la rêverie, (auto-observation de Mlle L.).

« Quand j'étais enfant, il m'arrivait d'aller m'enfermer dans une pièce de la maison pour y rêver à mon aise. Pour provoquer la rêverie, je me mettais à danser autour de la table, dansant et tournant pendant des heures entières sur le rythme de ma rêverie ; arrivant parfois à un tel degré d'exaltation et d'intérêt à ce que je me représentais à moi-même, à ce que je croyais, écoutais, que je tournais au point de me rendre étourdie. »

La plus belle observation que j'aie recueillie porte sur un roman qui a duré plus de trois ans. Il s'agit de l'enfant, déjà cité tout à l'heure, qui, à l'âge de cinq ans, avait fait de ses ours et d'une sorte de diable dans une boîte à ressort, par lui dénommé Judas, les héros d'innombrables aventures. Chacun de ces personnages avait un caractère bien déterminé ; les histoires s'enchaînaient, illustrées de dessins innombrables. C'était le thème permanent des rêveries de l'enfant, qui les mêlait continuellement aux événements de la vie réelle et les nourrissait de ses acquisitions croissantes.

*
* *

Cette indication nous suffit. Je ne continuerai pas sur l'adulte l'étude de l'histoire continuée. La vie de l'adulte est, elle aussi, envahie par la rêverie :

(1) Cette observation m'a été communiquée par Mme Rhené-Baton.

Digitized by Google

« C'est le jeu du devenir, dans lequel en jouant on se regarde jouer (1). »

Le phénomène est très général. Dans son enquête sur la rêverie, qui a porté sur 1475 personnes, Smith n'avait trouvé que cinq cas négatifs.

L'état de rêverie admet, bien entendu, de nombreux degrés : depuis la simple proposition du thème, qui effleure l'esprit, jusqu'à l'absorption dans la vie imaginaire, à travers le doute complaisant, et l'actif acquiescement. Le sujet est plus ou moins libre à l'égard de son œuvre et il a plus ou moins conscience de sa liberté.

La rêverie, comme le rêve, sous sa bigarrure, est le plus souvent unité lyrique ou bien dramatique. L'inspiration d'un sentiment puissant, les besoins de la logique et de la réalisation plastique, l'activité de l'esprit et la poussée des tendances conspirent à la former. Mais si la rêverie profonde suppose, comme le rêve, que le sujet se distrait de sa situation, et qu'il cesse de dominer sa pensée, la coupure est loin d'être aussi nette. Il n'y a plus guère ici cet oubli presque total de soi-même et des conditions de l'expérience qui caractérise le sommeil; ce n'est plus ce profond fléchissement de la vie affective et de la vie mentale. La pensée, plus ordonnée et plus active, esquisse des systèmes plus cohérents et plus significatifs. Les intérêts durables ou momentanés du sujet subsistent et se font jour dans un jeu de symboles et d'images.

Au niveau le plus bas, les souvenirs et les images surgissent d'eux-mêmes ; le sujet assiste en simple spectateur à leur apparition et à leur défilé. Au degré

(1) Renouvier, *Nouvelle Monadologie*, 165.

Digitized by Google

le plus élevé, c'est presque la représentation volontaire de l'avenir, avec l'intention de le réaliser ; ou bien l'esquisse d'une œuvre, à qui on donne toute sa valeur idéale.

Parfois notre pensée est accompagnée en sourdine par une rêverie continue, où se préparent toutes les combinaisons neuves et fécondes. Penserions-nous même si nous ne rêvions sans cesse ? La poésie porte à un degré de conscience plus distinct ce continuel rêve intérieur de la pensée.

La rêverie complète la vie. Elle est l'épanouissement des tendances refoulées et des virtualités insatisfaites. Elle ouvre au rêveur un « autre monde » où il se sent mieux à l'aise. Parfois elle absorbe la vie et la détruit. Elle peut être, suivant les sujets et suivant les cas, résurrection embellie d'un passé négligé quand il était présent, tentative de régler l'avenir, fuite vers un monde idéal, simple engourdissement, léthargie au contact d'images suggestives. De là vient qu'on en a pu dire beaucoup de bien et beaucoup de mal. Par l'un de ses aspects elle est absorbante et destructive : elle ronge le réel, elle tend à usurper la place de l'activité supérieure et de la vie normale. Par l'autre elle est, comme le jeu, préexercice, et, comme l'art, création. Elle peut être le refuge des faibles ou la retraite des forts.

Bien entendu, le sujet rêve sur ses émotions tout autant que sur ses images, et ses images ne sont, la plupart du temps, qu'un symbole ou un signal de ses émotions. L'image est souvent d'importance secondaire ; des sentiments ardents et nouveaux se déploient en images banales, indécises, presque usées. La rêverie est souvent une mise à l'essai de toute sorte de possibles et le fantôme des émotions qu'ils suscitent surgit en

Digitized by Google

même temps qu'eux. De la rêverie affective Rousseau est un excellent exemple.

La vie affective prend conscience de soi dans l'image et l'intensifie par un choc en retour ; d'où l'exaltation de soi-même, l'épanouissement du désir, parfois inavoué et contrarié, la libre expansion des tendances en images et en jeu de sentiments, le développement parfois aussi des aspects négatifs et douloureux de l'âme. Car il y a des rêveries pénibles. Nous rêvons misère aussi bien que grandeur. Parfois un déprimé se repaît de sa faiblesse ; un malheureux raffine sa douleur. L'élan joyeux de la vie et la rétraction inquiète, la fuite du monde se croisent dans la rêverie. Parfois le faible rêve grandeur par compensation et par débilité ; parfois l'orgueilleux et l'actif rêvent tourments et catastrophes. Cet enchevêtrement de la volonté conquérante et de la sensibilité malheureuse, de l'orgueil et de la crainte est bien connu des moralistes et des psychiatres.

Ainsi l'imagination exprime la personnalité et souvent la déguise : Wahrheit und Dichtung. Ses symboles sont parfois déguisement et compromis.

*
* *

S'il est vrai que le rêve et la passion nous donnent la clef des délires, on peut en dire autant de la rêverie qui les unit tous deux.

La rêverie proprement dite s'arrête au bord de l'onirisme, qui est exaltation de l'automatisme psychique sur un fond de torpeur et de confusion mentale. La rêverie contient en puissance la désorientation et l'excitation.

La rêverie s'arrête sur le seuil de la schizoïdie. Elle

Digitized by Google

a en commun avec elle l'autisme, les tendances imaginatives et la création de mondes imaginaires. Mais le schizoïde perd contact avec le milieu.

La rêverie s'arrête sur le seuil de la mythomanie et du délire d'imagination. Le rêveur et l'imaginatif fabriquent des romans ; les éléments du thème se suivent commes les scènes d'un récit et jaillissent comme les trouvailles de l'artiste. Mais le rêveur normal ignore la fabulation objective, la création de faits extérieurs justificatifs et l'effort pour imposer le rêve à un groupe social, et aussi la grande faiblesse critique qui laisse la voie libre à toutes les outrances affectives.

Comme ces psychoses, la rêverie crée un autre monde et fait vivre en marge de la réalité. Mais elle diffère de la confusion onirique et de l'état schizoïde qui l'abrogent, de la mythomanie qui en poursuit le travestissement.

Nous laissons aux psychiatres le soin de montrer la continuité des états de rêverie, des romans imaginatifs, avec les délires de rêve et d'imagination (1). La rêverie joue peut-être un rôle dans la psychogénèse de certains de ces délires. Il y a, à la frontière pathologique, la rêverie forcée et systématisée, qui est déjà presque délirante.

La rêverie, qui est le jeu de l'imagination, construit, comme le jeu, un « autre monde » où s'épanouissent les tendances du sujet. Est-ce assez pour en faire la forme élémentaire de l'art ?

Nous entendons d'excellents esthéticiens nous dire

---

(1) Dupré, *Pathologie de l'imagination*, 177 ; Borel, *Les Rêveries morbides* (*Annales médico-psychologiques*, 1924) ; *Rêveurs et boudeurs morbides* (*Journal de Psychologie*, 1925) ; *Les Rêveurs* (*Évolution psychiatrique*, 188).

Digitized by Google

que le plaisir poétique c'est avant tout un état de rêverie sentimentale et que ce plaisir enveloppe et déborde tous les plaisirs d'art. Jeu d'images qui se déploient pour la satisfaction de l'affectivité profonde, l'art n'est-il pas construit sur le plan de nos rêveries et de nos rêves, auquel il superpose, il est vrai, la beauté du poème ? Nous en verrons d'autres nous décrire le plaisir musical comme l'excitation de l'imagination et de la mémoire affectives par la puissance du son. Sans aucun doute l'art est grandement évocateur de rêverie. Sans aucun doute une certaine forme de rêverie s'oriente vers l'art. Mais à cette matière diffuse et à cette attitude indécise, l'art, nous le verrons aussi, impose toujours une forme et une orientation.

*
* *

La rêverie et le jeu « c'est un autre monde ». C'est l'expression même dont un enfant de sept ans s'est servi devant moi. Quelle est la réalité de cet autre monde, qui n'est pas le monde réel ?

On nous représente souvent l'enfant qui joue comme s'il était dans l'état hallucinatoire. George Sand nous raconte en effet qu'un jour elle est sortie « comme d'une hallucination complète » d'un jeu de poursuite et de chasse, tout étonnée de voir le dîner, les lumières, la table.

Mais la même George Sand compare fort justement le sentiment qu'elle éprouvait pour sa poupée « à ce que les catholiques fervents éprouvent en face de certaines images de dévotion. Ils savent que l'image n'est pas l'objet même de leur adoration, et pourtant ils se prosternent devant l'image, ils la parent, l'encensent, lui font des offrandes ».

Digitized by Google

Le monde du jeu est le paradis du « comme si », du « on dit », formules par lesquelles beaucoup d'enfants affirment et posent la convention initiale du jeu : mot magique qui est le « Sésame, ouvre-toi » de cet autre monde. A la base de cette illusion voulue et acceptée, il y a un don de soi-même, un décret et une convention, qui n'abolissent point l'arrière-fond objectif sur lequel se profilent les thèmes du jeu. Dans le jeu il y a un mouvement subtil de la conscience. L'illusion se développe en regard et à l'écart du monde réel. La conscience oscille entre les deux mondes.

On pourrait appliquer ici les formules du sujet de Borel, de l'adolescente enfoncée dans son rêve :

« Laissez-moi, je suis dans l'enchantement. »

« L'enchantement, c'est être ce que l'on veut, c'est manœuvrer les choses à sa volonté. »

« Je savais bien que cela n'était pas vrai, mais j'étais un peu comme une enfant qui parle à sa poupée et qui sait cependant qu'elle n'est pas vivante (1). »

Il y a, dans le jeu et dans le rêve, cette demi-croyance des vies imaginaires, qui perdraient tout leur charme si elles devenaient indistinctes de la vie réelle ; ce sentiment mixte de spontanéité créatrice et de passivité ; cette conscience de subir la fantasmagorie et pourtant de pouvoir intervenir et y mettre fin ; complicité complaisante qui n'est point un total abandon.

C'est dans la nature même du jeu, action et rêve, que nous trouvons les éléments de cette demi-croyance, de cette illusion consciente, comme disent quelques auteurs.

---

(1) *Journal de Psychologie*, 1925, 519.

Digitized by Google

Sans doute l'assentiment social intervient parfois. Lorsque les enfants jouent ensemble, l'entente des joueurs sur la réalité du jeu est chose fort importante. Tolstoï nous raconte fort joliment, dans ses Souvenirs d'enfance, comment un jour l'illusion s'évanouit, parce qu'un joueur se mit à faire des critiques et à dire que cela n'était pas vrai. On sait à quel point les enfants qui jouent redoutent la présence des sceptiques ou des malveillants.

Toutefois cette condition ne vaut que pour le jeu en société, et même dans ce cas elle ne vaut pas toujours. Stevenson écrit fort justement :

« Je me souviens, comme si c'était hier, du sentiment de satisfaction, de dignité et de confiance que me donnait une paire de moustaches faites avec un bouchon brûlé, même lorsqu'il n'y avait personne pour me voir (1). »

Et James Sully nous dit aussi justement que des enfants qui jouent aux Indiens ou à tout autre jeu ne jouent pas les uns pour les autres. Ils ont tous ensemble la vision d'un monde nouveau et tous ensemble ils réalisent une vie nouvelle (2).

Dans le jeu l'enfant s'absorbe en soi-même. Les scènes qu'il joue, les effigies qu'il modèle avec ses mains, il ne les produit pas en raison de leur valeur objective ou sociale, mais plutôt pour s'entourer d'une nouvelle atmosphère.

Il se passe en somme dans le jeu quelque chose d'analogue à ce que Piaget a signalé à propos du monologue collectif. Le joueur souvent joue devant les autres joueurs plutôt qu'il ne joue avec eux.

---

(1) *Virginibus puisque*, 415.
(2) James Sully, *Etudes sur l'enfance*, 454.

Digitized by Google

Mais le jeu de l'enfant prend appui sur des réalités : d'abord sur les actions mêmes, sur les mouvements qu'il exécute. A cheval sur un balai, l'enfant ne fait attention qu'à l'acte de chevaucher, au mouvement du cheval, à la posture du cavalier, au thème de la chevauchée ; c'est cet acte, tout en mouvements et en sentiments qui, seul, est présent à sa conscience et transforme le balai en cheval. A vrai dire, l'enfant ne voit pas le cheval, mais il ne voit pas non plus le balai. L'enfant ne réagit pas à l'objet qui touche ses sens, mais à l'idée que l'objet suggère, et il agit en présence de cette idée. C'est de la synthèse de cette exubérance physique et de cette activité mentale que se compose la croyance « ludique ». De là vient, comme nous l'avons dit, que n'importe quoi puisse devenir un jouet et qu'un jouet de caractère bien défini puisse devenir n'importe quoi. Il suffit à cette croyance d'un point d'attache avec la réalité ; attention aux mouvements d'exécution qui sont bien réels, attention à tel ou tel détail qui a figure de vérité, comme chez cet enfant qui disait : « Norfuro est vrai ; il peut *tiendre* », en parlant d'un petit nègre en celluloïde dont il avait arrangé les mains de façon qu'il pût tenir tout seul une assiette.

Je parlerais volontiers de l'esprit symboliste de l'enfant au sens où Hegel prend ce mot en parlant de l'art, pour signifier la suprématie de l'intention et la discordance de l'intention et de l'exécution, de l'idée et de la réalité et l'aptitude à confondre l'intention et l'idée avec l'exécution et la réalité. C'est, si l'on veut, un autre aspect de cet autisme, de cet égocentrisme dont nous parlent d'excellents psychologues.

Nous savons du reste que le dessin des jeunes enfants est plus symboliste que réaliste. Ils se contentent d'une

Digitized by Google

indication qu'ils prennent pour la chose même. Il en est de même de leur observation : ils saisissent quelques traits et sont aveugles pour tout le reste. Wundt n'a pas tort de dire que, si l'art plastique n'apparaît guère chez le jeune enfant, c'est justement parce que l'imagination le rend inutile, en conférant aux objets la signification qui convient. C'est de la même source que procède l'élévation d'objets quelconques au rang de jouets. Le jouet est un symbole encore plus qu'une chose ; il est moyen de jeu, et c'est tout. C'est de la même source encore que procède ce qu'on a appelé la tendance narrative du dessin qui a nettement le pas, au début, sur la tendance descriptive.

Donc l'enfant agit sous le contrôle et l'autorité d'un modèle intérieur. Le jeu de l'enfant suppose d'abord une tendance plastique, le besoin de traduire une image intérieure, et l'exécution, comme il arrive toujours, renforce et assure la tendance qui, de son côté, donne vie à l'exécution. L'enfant, comme nous l'avons dit, tend d'abord à reproduire tout ce qui est pour lui caractéristique ; et, incapable de véritables synthèses, il prend ici et là quelques traits dominants. Il fera le cocher avec un fouet, une grosse voix et quelques particularités de vocabulaire et de prononciation. Il choisit et schématise. La représentation s'enrichit et se développe en même temps que son talent ; la peinture se dramatise et se colore. La simple indication symbolique devient représentation pittoresque.

*
* *

Dans ce passage du rêve à la réalité, il ne faut pas oublier le rôle du langage. L'enfant est obligé de parler

Digitized by Google

ses actions. Il pense tout haut devant ses propres actions par une sorte de nécessité interne. Il parle en agissant. D'autre part, il se sert des mots pour produire ce que l'action ne saurait réaliser d'elle-même : d'où la fabulation qui consiste à créer une réalité par le mot et le langage magique qui consiste à agir par le mot. Comme le dit fort bien Piaget, le mot peut devenir un ordre à la réalité. L'enfant, après avoir pensé tout haut son action, en vient à commander aux choses et aux êtres par entraînement verbal autant que par illusion volontaire (1).

Cette remarque, que nous suggère ici la croyance « ludique » chez l'enfant, a une valeur très générale. Dès qu'on pense sous l'action du désir et dans l'excitation à demi désorientée du rêve, l'esprit se retrouve au stade symbolique ; l'intention qui commence à se réaliser passe pour la chose ; l'interférence de l'intention et du commencement d'exécution prend les traits de la réalité, précisément parce qu'il n'y a pas, en face de cette réalité de rêve, une réalité vraie qui la contredise. L'esprit est tout entier dans l'une et tout à fait hors de l'autre. Il se transporte dans le plan de la réalité de rêve, à la fois par une sorte de décret et par fléchissement de ce système de fonctions qu'on a appelées la fonction du réel.

Nous avons montré ailleurs que la magie n'est pas autre chose que le monde du désir réalisé, la croyance à la réalisation de l'objet du désir par des moyens nés du désir. La croyance à l'efficacité externe, objective, de certains rites, de certaines pratiques provient de l'interférence de l'action et du rêve, soutenus l'un et l'autre par des intérêts puissants. C'est parce qu'elle

(1) Piaget, 26.

Digitized by Google

ébauche l'action vers laquelle tend le désir que l'imitation a été choisie comme moyen magique de le réaliser, que le semblable vaut le semblable. Un moment de l'action est pris pour l'ensemble.

Le sentiment sûr de soi et de sa puissance sur le monde confère aux gestes et aux actes qui l'expriment et aux objets qui le reflètent la vertu de réaliser l'intention qui l'anime et la foi dont il est chargé (1). Il y réussit d'autant mieux qu'il ne rencontre pas en face de soi un monde de l'expérience implacable et solidement constitué. Que deviendrait la conscience ludique, si elle n'était arrêtée dans son développement, contrôlée par l'univers des adultes, par la présence modératrice des adultes, par tout ce qu'il y a de vie adulte chez les enfants d'aujourd'hui ?

Dans les jeux profonds disparaît toute impression de réalité fabriquée, d'illusion volontaire, d'oscillation entre le rêve et la réalité. Il n'y a plus besoin de décréter, de se laisser aller plus ou moins. Le plein don de soi-même à sa tâche, la joie de la création qui à la fois nous exprime et nous dépasse et qui s'impose comme une réalité étrangère, voilà les facteurs de cette croyance sans réserve. Le plein don de soi-même, le plaisir de créer ou de se réaliser harmonieusement dans une matière docile et qui pourtant commande l'âme procurent de même à l'artiste l'impression d'une sorte d'existence absolue.

*
* *

L'enfant qui joue est un peu comme un acteur qui inventerait son rôle à mesure, au moment où il aurait

(1) Delacroix, *La Religion et la Foi*, 42.

Digitized by Google

envie de le jouer, en le chargeant d'un minimum de littérature. Il est le mime originaire, l'auteur et l'acteur dans leur indivision primitive. Il représente ce qu'il est au moment même, et il est ce qu'il représente. Il vit d'abord son rôle, avant de le construire pour un public et de mesurer son effet sur lui. Et surtout ce rôle est simple et d'abondance, et il n'exige point de calculs et de système ni d'effort soutenu.

Il est comme l'acteur qui, créant son rôle, c'est-à-dire enveloppant peu à peu son personnage d'une atmosphère morale où sa figure se précise, et jouant son rôle, c'est-à-dire le réalisant dans une suite d'expressions, d'actions et de mouvements, se laisse prendre et se dupe soi-même.

Tous les acteurs ne sont pas ainsi. Il en est qui jouent à froid. Le paradoxe de Diderot n'est pas entièrement faux (1). Le métier, la routine, l'insensibilité acquise ou naturelle peuvent empêcher ou refouler l'illusion intérieure. Les enquêtes semblent bien établir l'existence de deux catégories d'acteurs et de bien des variétés intermédiaires.

Le public, le critique et les acteurs eux-mêmes se font de la « sensibilité » une opinion qui varie dans le temps. Tantôt elle est la qualité par excellence et il faut l'avoir. Tantôt elle est faiblesse et impuissance.

Les admirateurs, les fanatiques des grands maîtres de la scène, à de certaines époques, revendiquent hautement pour leur idole le don merveilleux d'incarner au spirituel comme au physique le personnage qu'elle représente. Et aussitôt ils lui sacrifient une victime :

(1) Voir DIDEROT, Ed. Assézat, t. VIII ; BINET, *Année psychologique*, 1897.

Digitized by Google

ils lui opposent tel autre acteur, chéri du public, qui ne serait qu'un acteur :

« Que ne t'occupais-tu de bien porter la lyre ?
La Pasta fait ainsi. Que ne le faisais-tu ? » (1)

Si l'on se reporte à d'excellents témoignages, rien de plus injuste au reste que cette critique de Musset. Dans ses *Souvenirs d'égotisme*, Stendhal nous montre une Pasta toute vibrante et que son rôle possède. L'opinion d'Eugène Delacroix est précieuse à recueillir :

« La Malibran... ne savait jamais comment elle jouerait. Dans Roméo, quand elle arrive au tombeau de Juliette, tantôt elle s'arrêtait en entrant, contre un pilier, dans un abattement douloureux, tantôt elle se prosternait en sanglotant, devant la pierre...

« Elle arrivait ainsi à des effets très énergiques et qui semblaient très vrais, mais il lui arrivait aussi d'être exagérée ou déplacée et par conséquent insupportable. Je ne me rappelle pas l'avoir vue jamais noble (2). »

A cette actrice toujours en mal d'invention et de nouveauté, toujours au péril de l'aventure, Eugène

---

(1) La Malibran et la Pasta ; comme jadis la Dumesnil et la Clairon : comme aujourd'hui, pour quelques-uns, Sarah Bernhardt et la Duse. « Peut-être qu'en un lieu inconnu elles se plaignent et languissent, la Duse de ne plus pouvoir pleurer sur la scène ses larmes de femme amoureuse et trahie, Sarah d'avoir cessé de simuler, à miracle, les douleurs féminines contre lesquelles le théâtre l'immunisait. » COLETTE, *Aventures quotidiennes*.

(2) *Journal*, I, 247. Ces renseignements sont pleinement confirmés par LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, I, 243. La Malibran disait aux divers Othello qui lui servirent de partenaires : « Saisissez-moi où vous pourrez à la dernière scène, car dans ces moments-là je ne puis répondre de mes mouvements. » Son jeu était rempli de coups d'audace et d'inventions à mesure. La critique d'Eugène Delacroix rejoint ici celle de Diderot. On sait l'inégalité qu'il reprochait aux acteurs qui « jouent d'âme ».

Digitized by Google

Delacroix oppose l'art exquis de la Pasta. « Si l'on s'engage dans cette voie, on n'a jamais fini : ce n'est jamais celle du talent consommé ; une fois ses études faites et le point trouvé, il ne s'en départ plus... C'est le propre du talent de la Pasta. C'est ainsi qu'ont fait Rubens, Raphaël, tous les grands compositeurs (1). »

Les émotions figurées sur la scène passent par le double symbolisme du style de l'auteur et de l'interprétation des acteurs, soucieux de la composition du rôle et de la figure qu'ils présenteront aux regards. Les images des passions au théâtre ne sont pas des images vraies ; ce sont des portraits arrangés, assujettis à des conventions : la vérité au théâtre est arrangement et convention. L'acteur le plus souvent se soucie moins de l'expression vraie que de l'expression belle et aussi de celle qui peut être comprise et faire impression. Il se refère au spectateur et à l'idée que celui-ci se fait des passions.

Donc il est inévitable qu'une bonne part du jeu du comédien soit fabriquée et exécutée à froid. La technique, la routine, l'expérience le veulent ainsi, et aussi la beauté du jeu et la nécessité de surveiller le jeu et l'effet du jeu. Si l'acteur pleure trop réellement, ses larmes seront-elles belles ? Sera-t-il le maître de ses larmes ? L'entendra-t-on ?

---

(1) E. Delacroix rejoint ici Diderot, pour qui tout art est arrangement et exclut par conséquent la fureur de l'inspiration. Un rôle est une composition et un système. L'acteur en doit embrasser toute l'étendue et se former un système soutenu de déclamation. Tous les témoins semblent d'accord pour reconnaître à la Pasta un talent plus classique. Voir Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, I, 243 et suiv. C'est ce qu'exprimait à sa manière Garcia (le père de la Malibran) qui, « en parlant de la Pasta, la classait dans les talents froids et composés, plastiques, disait-il. Ce plastique, c'était l'idéal qu'il eût dû dire ». *Journal* d'Eugène Delacroix, I, 250.

Digitized by Google

« Le comédien, comme le chanteur, comme l'orateur, comme tous ceux qui ont mission d'agir directement sur la foule, doit être double, c'est-à-dire qu'en même temps que l'artiste exécute et éprouve, une sorte d'être de raison doit rester debout à côté, observant l'être actif et aussi l'auditoire, et capable toujours de combinaisons, de ressources et de nuances nouvelles, un modérateur en un mot (1). »

En même temps il doit être divers. Ce qui faisait dire à Diderot que le grand comédien n'est rien et que c'est parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre. Peut-on appeler sensibilité cette plasticité, cette faculté de rendre toutes natures (2) ?

Le comédien doit stabiliser son rôle et s'assurer des points de repère. « Goubaux me disait que Talma lui avait raconté qu'il notait toutes ses inflexions indépendamment de la prononciation des mots. C'était un fil conducteur qui l'empêchait de dévier quand il était moins inspiré. Cette espèce de musique une fois dans sa mémoire ramenait toutes les intonations dans un cercle dont il ne serait pas sorti sans péril de s'égarer et d'être entraîné trop loin ou à faux (3). »

---

(1) Got, *Journal*, II, 186. Voir aussi l'enquête de Binet : Le Bargy, Mme Bartet. *Année psychologique*, III, 1897. Voir aussi Morhange, *En marge de la psychologie des larmes* (*J. de Ps.*, 1922 ; une citation intéressante de Georges Berr).

(2) Diderot en tirait cette conclusion, qu'un moyen sûr de jouer petitement et mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère. Legouvé rapporte (*Souvenirs*, I, 282) un témoignage de Lablache qui vient à l'appui de cette opinion.

(3) Eugène Delacroix, 98.

Digitized by Google

*
* *

Ces nécessités techniques, ces règles de prudence n'empêchent pas certains acteurs « de se réfugier avec une sorte d'ivresse dans l'illusion de leur personnage... de se délivrer de soi, de devenir autre que soi (1). »

Cette fusion va fort loin quelquefois. « Nous avons joué *Les Revenants* hier soir... Je n'en puis parler que par ouï dire, car, pour mon compte, j'ai subi un phénomène encore inconnu : la perte à peu près complète de ma personnalité; à partir du second acte, je ne me souviens de rien, ni du public, ni de l'effet du spectacle, et, le rideau tombé, je me suis retrouvé grelottant, énervé et incapable de me ressaisir pendant un bout de temps (2). »

Sarah Bernhardt décrit dans ses Mémoires un état analogue, lorsqu'elle joua *Phèdre* à Londres, et cet état fut amené, chose curieuse, par le trac fou qu'elle ressentit en entrant en scène, et qui fut cause qu'elle entama sa scène trop haut. Impossible de redescendre. Rien ne pouvait plus l'arrêter : « Je souffrais, je pleurais, j'implorais, je criais ; et tout cela était vrai ; ma souffrance était horrible ; mes larmes coulaient brûlantes et

---

(1) Got, *Journal*, II, 5. Cf. Morhange, 55 (Madame Suzanne Desprès).

(2) Antoine, *Mémoires*, 183. Qu'un tel état ne soit point toujours agréable ou favorable, c'est ce que montre bien un mot de l'acteur Molé à Népomucène Lemercier : « Je ne suis pas content de moi aujourd'hui... je me suis trop livré, je n'étais plus maître de moi; j'étais entré si vivement dans la situation que j'étais le personnage même, et que je n'étais plus l'acteur qui le joue ; j'ai été vrai comme je le serais chez moi, mais pour l'optique du théâtre il faut l'être autrement. » Diderot, VIII, 346 (note de M. Taschereau),

Digitized by Google

âcres... Le Dieu était venu (1). » Talma se fiait à la notation exacte de sa mélodie pour parer aux lacunes de l'inspiration. Ici c'est le dérèglement de la mélodie qui, en brouillant tous les moyens de contrôle, a précipité l'actrice dans l'inspiration.

Gémier écrit de même : « Quand j'arrive à me suggestionner, je vis la situation ; je ne suis plus moi-même, je suis l'autre. Tout est facile à l'acteur qui se trouve dans cet état. Il est porté par la pièce. Il joue dans l'enchantement (2). »

Quelquefois l'acteur combine, en un délire bien gouverné, l'inspiration nécessaire et l'empire sur soi. Eugène Delacroix a entendu Talma dire qu'il était en scène parfaitement le maître de diriger son inspiration et de se juger, tout en ayant l'air de se livrer. Mais il ajoutait que, si, dans ce moment, on était venu lui annoncer que sa maison était en feu, il n'eût pu s'arracher à la situation (3).

A côté de ces artistes complets, chez qui l'inspiration et la réflexion s'unissent pour faire le génie, il y a donc les acteurs de tempérament, que la scène, la rampe, le public arrachent à eux-mêmes et emportent par moment dans les plus hautes régions de l'art (4), et enfin

---

(1) *Mémoires*, II, 106. Ailleurs Sarah Bernhardt écrit : « En général, on peut jeter à bas les ennuis, les soucis de la vie, et pour quelques heures on dépouille sa propre personnalité pour en endosser une autre ; et l'on marche dans le rêve d'une autre vie, oubliant tout. Mais cela est impossible quand des êtres aimés souffrent. »

(2) Gsell, *Le théâtre*, 29. Gsell écrit de Gémier. « Il s'identifie à tel point avec ses héros que, même après la chute du rideau, il reste encore dans leur sphère. Il lui faut quelques instants pour retrouver sa voix, ses gestes ordinaires et pour reprendre pied dans l'existence commune. »

(3) E. Delacroix, *Journal*, I, 247.

(4) Legouvé, *Souvenirs*, 220.

Digitized by Google

ces techniciens de l'expression qui revêtent le rôle comme on met un masque.

Parmi les acteurs de « tempérament », il en est qui sont plus eux-mêmes qu'ils ne sont leur personnage.

« La plupart de nos comédiens, dès qu'ils sont en scène, sont portés à substituer leur propre personnalité au bonhomme qu'ils devraient faire vivre ; au lieu d'entrer dans leur personnage, c'est leur personnage qui entre en eux (1). » Il y en a qui dans leur rôle s'échauffent en pensant à leur vie personnelle, qui n'émeuvent et ne s'émeuvent qu'en s'émouvant d'abord sur eux-mêmes. Il y en a qui n'ont jamais eu qu'un rôle et joué que leur propre personne. Il y a des danseuses qui n'ont jamais dansé que leur propre beauté.

L'acteur est souvent son premier spectateur :

« J'éprouve les émotions des personnages que je représente, mais par sympathie et non pour mon propre compte (2) » (Mlle Bartet).

Mme Talma venait de jouer *Andromaque*, et elle était si profondément émue que des larmes coulaient de ses yeux. On lui dit : « Je suis sûr que vous vous imaginiez être en Epire, être la veuve d'Hector. » — « Moi, répondit-elle en riant, pas le moins du monde... »

---

(1) Antoine, *Mémoires*, 199.

(2) Binet, *Année Psychologique*, III. Cette sensibilité indirecte correspond assez bien à ce que Diderot appelait : une sorte de mobilité d'entrailles acquise et factice, et qu'il estimait aussi dangereuse que la sensibilité naturelle. Inversement, le personnage peut mettre l'acteur en contact avec sa propre personnalité ; Rachel disait à la suite d'une répétition d'*Adrienne Lecouvreur* : « Ce n'est pas sur Adrienne que j'ai pleuré, c'est sur moi ! Un je ne sais quoi m'a dit tout à coup que je mourrais jeune comme elle ; il m'a semblé que j'étais dans ma propre chambre à ma dernière heure, etc... » Legouvé, *L'art de la lecture*, 152. Cf. Morhange (observation de Mme Piérat).

Digitized by Google

— « Qui vous fait pleurer ? » — « Ma voix. Ce qui me touchait c'était l'expression que ma voix donnait aux douleurs d'Andromaque, non pas ces douleurs elles-mêmes... j'étais à la fois actrice et auditrice. Je me magnétisais moi-même. »

Rachel disait de même, ayant joué à Potsdam. « Ce parterre de rois m'avait électrisée. Ma voix enchantait mes oreilles (1). »

*
* *

Pour cet enchantement dont nous parlait Gémier, l'acteur comme l'enfant dispose de l'action et du rêve.

Une composition du personnage, analogue à la « compositio loci », et la réalisation plastique, voilà ses moyens. Se mettre dans l'atmosphère, nous dit l'un ; approfondir l'idée générale, nous dit l'autre. Et, à partir de là, construire et réaliser une sorte de ballet tragique ou comique, une suite de mouvements.

Ou bien c'est l'inverse, et l'acteur débute par la réalisation plastique.

« Je me plonge dans la pièce. Si elle agit sur moi, je ne vois pas devant moi, mais en moi les formes que je dois représenter (2). »

Mounet-Sully disait : « La composition d'un personnage ne consiste pas à se mettre dans la peau du bonhomme ; c'est tout juste le contraire ; on évoque, on construit, par l'étude historique, par des réflexions,

(1) Legouvé, *L'art de la lecture*, 135.
(2) L'acteur Mitterwurzer cité par Müller-Freienfels, II, 146.

Digitized by Google

un personnage et on fait entrer ce personnage en soi-même, on se fait hanter par lui (1). »

Dans le même sens, Gémier disait à Gsell : « Imaginer avec tant de force les phases d'une scène que les impressions provoquent nécessairement les gestes. » « Sachant imperturbablement le texte, oublier les mots et n'imaginer que les idées. »

L'émotion et la croyance vont du corps à l'esprit et de l'esprit au corps, ou *vice versa*. On sait le rôle de la « machine », des gestes, des attitudes rituelles dans la genèse de la foi. Les gestes et les attitudes, expression de sentiments, sont aussi ébauche de sentiments. L'émotion se renforce encore de son expression. L'action tragique ou comique, accomplie dans l'atmosphère d'illusion, suscite, renforce, fixe l'illusion. L'expression d'émotions imaginaires introduit dans l'âme de l'acteur une esquisse de ces émotions ; le commencement d'émotion provoque tout le cortège de symptômes organiques qui l'assurent et lui donnent pour garant son propre corps. Et l'émotion peut commencer à partir d'elle-

(1) Sarah Bernhardt, *Mémoires*, 112. « Chaque fois que je crée un rôle, le personnage se présente devant moi, costumé, coiffé, marchant, saluant, s'asseyant, se levant. Mais cela n'est que la vision matérialisée, d'où s'échappe brusquement l'âme qui doit dominer le personnage. » Diderot disait que l'art du comédien consiste à imaginer un grand fantôme et à le copier de génie. Il disait de Mlle Clairon : « Elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe ; ses essais l'ont fixé sur elle » ; et il prêtait à Garrick, au cours d'un dialogue, peut-être reproduit de mémoire, l'opinion que voici : « Ne m'as-tu pas dit que, quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si, quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique, auquel tu cherchais à t'identifier ? Lorsque tu objectais que ce n'était donc pas d'après toi que tu jouais, confesse ta réponse : ne m'avouas-tu pas que tu t'en gardais bien, et que tu ne paraissais si étonnant sur la scène que parce que tu montrais sans cesse ce spectacle : un être d'imagination qui n'était pas toi ? » Diderot, VIII, 396.

Digitized by Google

même ou de son expression ; à partir de l'image que s'en fait l'acteur, de ce « grand fantôme » qui peu à peu pénètre en lui ; ou bien à partir de la mimique tout d'abord volontaire et qu'il revêt d'abord comme un vêtement bien connu ; car en admettant même que la mimique proprement dite soit distincte en droit des troubles réflexes profonds qui accompagnent l'émotion, en fait elle leur est liée par l'habitude, et en bien des cas elle suffit à les déclencher. A partir de ce moment, l'acteur est saisi et possédé. Nous éprouvons le sentiment de réalité à l'égard de tout ce qui est capable de nous affecter sans notre coopération volontaire.

*
* *

Le jeu nous est apparu comme une activité qui s'exerce en dehors de la contrainte de la réalité et qui crée, selon les intérêts et le niveau mental du sujet, les thèmes et les objets nécessaires à son exercice.

Le jeu action, comme le jeu rêve — et le jeu est toujours mélange d'action et de rêve — réalise le rêve par l'action, idéalise l'action par le rêve. Le jeu a prise sur les choses et il échappe aux choses. Il s'empare du monde et il crée un autre monde.

Il est naturel qu'on ait songé à lui pour expliquer l'art.

D'une part, on nous dira que l'impulsion artistique a ses racines dans l'heureuse demi-consciente activité de l'enfant qui joue, dans son effort absorbant pour donner forme et vie à une idée intérieure, dans son désir simultané et contradictoire de s'imposer à l'attention d'autrui et de s'isoler pour goûter tout le prestige du jeu (1).

(1) James Sully, 455. Voir aussi Ribot, *Psychologie des sentiments.*

Digitized by Google

D'autre part, on nous dit que l'art des sauvages, surtout la représentation de combats et de chasses dans les danses pantomimes, semble prouver que l'art n'est qu'une continuation de l'activité de jeu (1).

Le problème historique ou plutôt préhistorique ne nous retiendra guère. L'art ne sort pas de l'activité de jeu, mais bien de toutes les activités humaines. Aussi bien du geste du sauvage qui ébauche la forme de l'objet auquel il pense, aussi bien de la danse d'excitation et d'amusement que de la danse sacrée, aussi bien de l'utilité, de la vie sociale, de la religion que du simple jeu. L'art est une des façons dont s'emploie et se dépense l'activité totale de l'homme. L'exemple contestable qu'on invoque à l'appui de cette dérivation prétendue nous montre au contraire bien clairement que la danse n'est point un simple jeu, un simple débordement de mouvements par excès d'énergie employée ; danse mimique ou extatique, elle plonge dans les fins utilitaires et mystiques de la vie collective, et suppose des états d'âme singulièrement profonds et complexes ; sans préjudice de tout ce que l'art proprement dit ajoute à ces formes primitives, sans préjudice aussi des formes proprement esthétiques de la danse.

*
* *

Du point de vue psychologique, les ressemblances ne sauraient effacer les différences.

Certes le jeu est libéral ; comme l'art il affranchit,

(1) *Ibid.*

Digitized by Google

il libère de la réalité. Comme l'art il est création, réalisation de tendances profondes. La liberté par l'action et par le rêve, tel est son message, nous l'avons dit.

Mais quelle action et quel rêve ? et quels liens entre l'un et l'autre ?

On invoque parfois de fausses différences. Il ne suffit pas de citer le caractère sérieux et obsédant de l'art, car il y a des jeux graves ; ou sa technique, car certains jeux ont la leur; ou son caractère désintéressé, car nous verrons que ces notions d'intérêt et de désintéressement sont assez équivoques ; ou son action sociale, car le jeu, nous l'avons vu, est bien loin d'être étranger à la société.

La vraie différence est ailleurs. Le jeu est presque indifférent à sa matière. Il ne se préoccupe pas d'en faire une chose au delà de la signification momentanée qu'il lui confère. Le joueur ne se sert de ses jouets que comme de moyens pour parvenir à ses fins, comme de symboles où il accroche ses intentions. Peu lui importe la nature intrinsèque de ses objets ; il suffit qu'ils soient transfigurés par l'action et le thème du jeu.

L'artiste, au contraire, commence par aimer la matière en elle-même et pour elle-même, indépendamment de ce qu'elle peut aider à signifier. L'artiste — contemplateur ou créateur — a une sensibilité élective pour tel ou tel ordre de sensations, pour telle région de l'existence qualitative, pour la joie des qualités les plus élémentaires. Il est comme prédestiné à l'une des sphères sensibles du monde.

De même l'œuvre est le dernier mot de l'art et sa fin secrète. Tout le travail de l'artiste créateur vise à

Digitized by Google

la fabrication de cet ensemble coordonné, de cette harmonie d'éléments, de cette œuvre par qui un moment ou un aspect de la vie humaine vient s'enfermer dans une forme. De même, c'est autour de la forme que gravite le spectateur, et c'est l'harmonie de ses fonctions qui se réalise dans le plaisir de beauté. Dans les deux cas, dépense harmonieuse, réalisation d'un accord, proportion des éléments et des fonctions qui concourent, compénétration des forces en présence, de l'intelligence, de l'affectivité, des données sensorielles : du style en un mot.

Dans l'art il ne s'agit plus d'un jeu d'images et de sentiments. Il s'agit d'un choix d'images et de sentiments expressifs, beaux et capables de s'ordonner en harmonieux symboles.

L'art suppose donc une activité plus complexe que le jeu. Et s'il est vrai que la forme la plus subtile du jeu effleure les formes inférieures de l'art, ce n'est pas une raison pour les assimiler trop brusquement. L'art est joie de créer, comme le jeu ; mais il crée une réalité harmonieuse ; il construit un monde qui s'impose aux esprits par son ordre et ses lois. Ce n'est plus cette création momentanée et fugitive qui s'évapore dans ses émanations éphémères et qui demeure transcendante et indifférente à la structure et à l'apparence extérieure de ses réalisations.

Nous le disions, l'art exprime une activité plus complexe et plus solide que le jeu. Il est possible que le jeu contribue à le préparer. Car il a quelque chose de libéral, et celui qui joue, enfant, adulte, animal, s'affranchit de la nécessité immédiate. Mais le jeu ne devient un art que chez l'être spirituel, au plus haut sommet de la spiritualité. Le jeu ne devient un art que lorsque le

Digitized by Google

joueur est un artiste. Les formes supérieures de la vie mentale s'ajoutent et se substituent, en les dépassant, aux formes inférieures, et l'on ne peut pas dire qu'elles en sortent par évolution historique, ni qu'elles en procèdent par nécessité logique (1).

(1) Dessoir, *Æsthetik*, 250, pose la question que voici : « On pourrait croire, si l'art était parent du jeu, que les grands artistes auraient été de grands joueurs dans leur jeunesse. » Une enquête lui a montré que ce n'est pas le cas, que Beethoven et Mozart, par exemple, ont donné dès leur plus tendre jeunesse toute leur attention à la musique. Je ne crois pas que cette méthode nous puisse mener fort loin. On trouverait bien d'autres exemples confirmatifs (Walter Scott, A. Daudet), mais on trouverait aussi sans aucun doute des exemples contraires et, sans aller chercher bien loin, dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (I, ch. VII). Ensuite les partisans de la théorie du jeu-art auraient toujours la ressource de dire que l'art de l'enfant artiste est encore du jeu.

Digitized by Google

CHAPITRE II

L'animation de l'univers

L'art anime l'univers. « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe », disait Théophile Gautier. « Je suis un homme pour qui le monde intérieur existe », écrivait Jacques Rivière, et tous deux avaient raison. « Qu'est-ce que l'art pur ? » écrit Baudelaire, « c'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste, et l'artiste lui-même (1). »

A la perception utilitaire, l'art substitue la perception visionnaire de la vie des choses.

La perception utilitaire, c'est l'action et le savoir, la vie pratique, le monde des perceptions signes que nous franchissons sans nous y arrêter, parce qu'elles ne sont qu'un moyen pour l'action ou pour le savoir. « Vivre, a-t-on dit, c'est n'accepter des objets que l'impression utile, pour y répondre par des réactions appropriées... L'individualité des choses et des êtres nous échappe. » La perception utilitaire ignore le monde ; elle ne l'aperçoit que d'un point de vue qui le déforme. Il faut animer le monde pour reprendre contact avec lui. Si l'art n'était point, tout un monde manquerait à l'homme. L'art est d'abord un moment d'arrêt, une étape de repos dans cette marche aveugle qui abolit la perception interne

(1) *Art romantique*, 127.

Digitized by Google

ou externe en faveur de ce qu'elle annonce et de ce qu'elle signifie.

Nous venons d'étudier le jeu, degré inférieur de cette libération, la création d'une vie élémentaire qui se suffit à soi-même. L'art va plus loin dans cet affranchissement et cette libération. Il arrache les choses à leur torpeur, il réveille un monde endormi.

En ce sens, l'art c'est le monde comme réalisation concrète, intégrale de l'esprit dans sa pure puissance de percevoir et d'agir. La perception utilitaire n'est qu'une déviation de ce courant qui dérive vers l'utilité biologique ou sociale.

L'art remet l'homme sur la voie dont l'utilité biologique et sociale l'avait détourné ; il réveille une puissante virtualité que la vie a éteinte. L'histoire de la perception et de l'action nous fait assister à cette création aussitôt déformée. Il semble bien que notre conscience s'organise en organisant en face d'elle des objets et des êtres, à partir d'un chaos indifférencié où se confondent les virtualités du moi et du non-moi. La personne se constitue en même temps que les choses et par un même acte. Mais aussitôt elle s'ankylose; elle ne se connaît que dans sa réciprocité avec les choses, et du même coup elle masque la réalité profonde des choses par la perception utilitaire. Mais le remède est à côté du mal. Le mouvement de va-et-vient entre les choses et nous a sa base dans l'acte commun qui construit les choses et nous. Nous ne sommes point enfermés dans notre moi pratique et notre égoïsme. La sympathie animatrice est possible puisque nous tenons aux choses par cela seul que nous tenons à nous-mêmes ; puisque nous sommes ce que nous ne sommes pas, simplement parce que nous sommes ; puisque notre énergie créatrice

Digitized by Google

déborde les apparences utiles où elle semble d'abord se borner et qu'elle paraît d'abord subir, et que ses riches virtualités leur confèrent une réalité nouvelle.

*
* *

Mais cette vie des choses et du moi que l'art suppose, il la définit et la règle. L'animation n'est qu'une des conditions de l'art. Elle ne suffit pas à le définir. La vie n'y a jamais suffi. L'animation esthétique n'est qu'un mode particulier d'un processus plus général. La sympathie morale confère une réalité profonde à ce qui pour l'égoïsme n'est que fantôme. La magie et la religion animent le monde pour le posséder et pour le conduire. La conduite « anthropopathique » peuple le monde de dieux. Ce ne sont pas ceux qui perçoivent le plus de démons ou de dieux dans l'univers ou en eux-mêmes qui sont le plus artistes. L'art coule dans ses formes la substance spirituelle qu'il a d'abord dégagée. Il a besoin d'un monde d'esprits ; il a besoin que le monde soit esprit, mais esprit pétrissant une matière et docile à une forme. Le monde de l'art est œuvre d'esprit et l'harmonie de la vie spirituelle y apparaît.

*
* *

L'esthétique vitaliste est nettement insuffisante. Que l'art soit déploiement d'énergie, personne n'en doute. Que la beauté stimule et entretienne la vie, qu'il y ait dans l'art quelque chose de « trophique » en même temps qu'une dépense, tout le monde y consent. Qu'à de certaines époques cette doctrine d'exubérance et de spontanéité réagisse heureusement contre

Digitized by Google

le schématisme et le desséchement de la convention et de l'académisme, on en convient encore. Dionysos est parfois utile contre Apollon. Mais les doctrines de la vie se sont toujours perdues dans le vague et la confusion. Il leur faut se préciser pour signifier quelque chose (1), et le sentiment de la vie a toujours dû se limiter et se définir pour prendre valeur esthétique (2). L'art est une pensée qui se réalise et non pas seulement une fécondité qui se répand, un jaillissement, une invention sans lois, et simplement du vouloir vivre.

*
* *

La notion de sympathie symbolique, d'« Einfühlung », a-t-elle plus de vertu ?

« Man wird das was man sieht », s'écrie l'Holopherne de Hebbel. Et comme lui, les théoriciens de cette école nous disent que nous nous identifions avec les choses et que dans les formes nous projetons nos sentiments. « Aucune forme, disait Lotze, n'est si prude, que notre imagination ne sache s'y insérer et l'animer (3). »

De notre propre vie nous animons les choses, et en même temps nous nous animons au contact des choses,

(1) C'est ainsi, par exemple, que la théorie vitaliste de Guyau en arrive enfin à préciser par la notion d'une harmonie totale cette stimulation générale que serait le sentiment du beau. « Rien n'est isolé en nous, et tout plaisir vraiment profond est la conscience sourde de cette harmonie générale, de cette complète solidarité qui fait la vie. »

(2) « Tant que l'homme, dans son premier état physique, ne reçoit en lui que passivement le monde des sens, se borne à le sentir, il est encore tout un avec lui : et justement parce que lui-même est le monde. Ce n'est que quand, dans son état esthétique, il le place hors de lui et le contemple, qu'il sépare sa personnalité du reste, et un monde lui apparaît parce qu'il a cessé de ne faire qu'un avec le monde. » Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique*, XXV.

(3) Lotze, *Geschichte der deutschen Æsthetik*, 78.

Digitized by Google

nous subissons leur puissance de suggestion. C'est le jeu du moi et du non-moi, de la contrainte et de la liberté.

Une forme n'est pas un assemblage de lignes muettes : c'est un jeu de mouvements, auquel notre corps participe et que nous sentons vivre. Et c'est dans la mesure où la forme s'anime qu'elle devient esthétique. Par l'expérience de notre propre activité, nous comprenons et nous sentons l'activité intime des choses, si différentes et si étrangères qu'elles puissent paraître d'abord.

« La façon dont la forme extérieure s'édifie et s'organise devient le symbole de ma propre organisation, et je m'enveloppe dans ses contours, comme dans un vêtement... L'impression rythmique d'une forme n'est rien autre chose que la délicieuse impression totale d'une série harmonieuse d'automotions réussies... Je m'enveloppe en grondant dans un nuage, je me dresse et me cabre triomphal dans les vagues, je fais signe amicalement à la source que je suis moi-même, à une fleur vacillante ; une plante hérissée me regarde comme un caractère brutal, et tout cela serait impossible, si nous n'avions pas la faculté merveilleuse de substituer à une forme objective la forme de notre propre corps et de l'y incarner (1). »

Il en est de la couleur et du son comme des formes. Nous vibrons avec eux, nous leur conférons une personnalité ; dans leur structure intime nous pénétrons par sympathie (2) ; dans leur gradation ascendante, nous sentons s'épanouir leur vitalité.

---

(1) R. Vischer, *Das optische Formgefühl*, 21.
(2) Basch, *L'Esthétique de Kant*, 300.

Digitized by Google

A plus forte raison les formes complexes de la vie, les enchaînements sonores de la musique, les êtres complexes de l'art. Dans la sympathie, au dire de Lipps, le sujet et l'objet, le moi et le non-moi coïncident et s'identifient. Le rocher que je regarde éveille la conscience de mon activité intérieure. Le rocher naît de moi, mais en même temps il s'impose à moi, comme une chose distincte de moi.

*
* *

Nous n'avons pas dessein d'entrer dans l'examen détaillé de ces doctrines. Il n'est pas sûr que la description proposée épuise toute l'expérience esthétique et réponde à tous les faits. Nous verrons plus tard que beaucoup de sujets ne sortent pas d'eux-mêmes et que l'excitation esthétique les fait rêver sur eux-mêmes. La plus simple observation nous montre que, s'il nous arrive de nous projeter et de nous perdre dans la chose d'art, fort souvent c'est moins par fusion avec elle que nous en jouissons, que par réaction personnelle à son être propre. La plupart du temps, nous ne revêtons la forme et la personnalité étrangère que dans la mesure qu'il faut pour la comprendre et réagir. Sommes-nous le tableau et la statue, ou le sujet qui les regarde et qui les sent ? Sommes-nous le héros du drame ou celui qui souffre ou se réjouit à son propos ? Les variétés de l'expérience esthétique débordent peut-être le schéma qui nous est présenté.

Au surplus les théoriciens de l' « Einfühlung » se sont bien aperçus qu'il leur fallait préciser le caractère esthétique de ce principe ; car l'imitation, la sympathie, l'animation du monde ont trop de banalité. Selon

Digitized by Google

Volkelt, on le sait, la sympathie esthétique aurait cette propriété de pénétrer jusqu'au fond des choses, alors que la sympathie vulgaire s'arrête à la surface ; de plus elle serait tout intuitive et n'aurait rien à voir avec les concepts.

Pour Lipps, la sympathie esthétique exclut les éléments de trouble que contient la vie ordinaire ; elle suppose plein abandon à l'objet (1).

Le problème, en effet, consiste à définir rigoureusement les conditions subjectives et objectives de ce jeu de sentiments et de jugements que certaines choses suscitent en nous. Il s'établit entre les choses et nous un rapport nouveau, qui est le fait esthétique fondamental ; la matière des choses, leur forme, leur contenu, c'est-à-dire l'idée qu'elles représentent, tout cela intervient. Nous sympathisons esthétiquement avec les choses dans la mesure où leur constitution nous contraint à les construire comme des choses d'art. La sympathie n'a pas besoin de l'art. La sympathie esthétique en a certes besoin. On n'en saurait rester à une notion qui ne fait que poser un problème.

*
* *

Si la théorie paraît réussir, c'est qu'elle engage simultanément les puissances d'explication et de suggestion de toutes les formes de la sympathie. La notion de sympathie est confuse. Le langage courant réunit sous un même mot trois significations assez distinctes :

1° La sympathie réflexe, automatique, qui n'est que

(1) Lipps, on le sait, fait intervenir fort justement, dans son *Esthétique*, d'autres principes — de caractère formel : unité du divers, subordination monarchique, retour du semblable, différenciation immanente.

Digitized by Google

l'aspect affectif de l'imitation : « tendance à produire en nous-mêmes une attitude, un état, un mouvement du corps que nous percevons dans une autre personne » (Bain) ;

2° l'ensemble des tendances et des émotions altruistes ;

3° l'absorption de la personnalité dans une essence étrangère : l'intuition panthéistique.

La sympathie réflexe et la sympathie intuitive ouvrent largement notre moi à l'afflux des réalités étrangères. La sympathie altruiste, pour l'ordinaire, nous émeut plus discrètement à leur contact, mais dans ses formes profondes elle peut aller aussi jusqu'à l'absorption de la personnalité.

Toutes les formes extrinsèques et superficielles de la sympathie ne reposeraient-elles pas, après tout, sur cette identité agissante qui supporte la variété des sujets ? Toute la sympathie ne témoigne-t-elle pas en faveur de l'identité ?

Fichte disait que dans l'art le sujet aperçoit que les objets sont des créations de l'esprit, que le moi est sujet et objet en même temps ; et cette création était pour lui le fait esthétique lui-même : « Aus ruhenden Formen werden Tathandlungen ». Dire que le monde de l'art est action et construction, dire qu'il est création à la fois du sujet et des objets, c'est proclamer certes une vérité. Or, cette vérité est au principe de la théorie de l'Einfühlung. Novalis la reprend : « Ich gleich nicht-Ich der höchste Satz Wissenschaft und Kunst. »

Novalis, qui est poète et métaphysicien, exalte ce moi actif, constructeur de l'art ; mais il aperçoit au fond de cette activité toutes les obscurités de la spontanéité créatrice, « le mystère qui contient toutes les variations

Digitized by Google

d'une âme infinie et l'aspiration d'un cœur vivant ». L'artiste est précisément celui qui possède ce don d'intuition créatrice ; parce qu'il possède la nature en son fond, parce qu'il est consubstantiellement uni à elle, il peut éveiller en soi une individualité étrangère ; par une pénétration merveilleuse et par une mimique spirituelle, il peut se mêler à tous les êtres de la nature et s'éprouver en eux (1).

Ainsi la perception d'une spontanéité créatrice et d'une identité essentielle est à l'origine de la sympathie symbolique. Ainsi elle a toute la richesse de l'intuition. Elle s'installe d'emblée dans la profondeur de l'être et des êtres. Elle est la vie même dans son élan et dans sa plénitude. La doctrine de l'Einfühlung a comme arrière-fond la riche métaphysique du romantisme post-kantien.

*
* *

Puisque l'art ne va pas sans une certaine aptitude à sortir de soi, à se détacher de soi, c'est-à-dire sans un certain désintéressement, il suppose un état d'âme analogue au dévouement. « C'est de part et d'autre le même besoin et les mêmes facultés de ne pas rester étroitement concentré sur soi, de s'ouvrir largement au dehors, de laisser la vie extérieure pénétrer en soi, et de communier avec elle jusqu'à s'y oublier complètement (2). »

En ce sens, l'art fait partie des tendances altruistes. Et il témoigne à sa manière de la spécificité de ces

(1) *Das Herz ist der Schlüssel der Welt und des Lebens*, Ed. Meissner, III, 205.
(2) Durkheim, *L'Éducation morale*, 308.

Digitized by Google

tendances. Il se rattache au courant centrifuge de notre activité (1). La notion d'Einfühlung bénéficie encore de cette vérité.

*
* *

N'y aurait-il pas enfin dans l'imitation automatique — plasticité réflexe et indéfinie — l'explication de la sympathie esthétique et le principe de toutes les formes de sympathie ? C'est dans la mesure où notre individualité s'ouvre à l'influence étrangère, semble-t-il, que nous devenons capables de sympathiser. Or l'imitation réflexe est la forme la plus simple de cette docilité qui complète notre spontanéité.

En effet, l'imitation réflexe semble bien une fonction élémentaire et qui se suffit à soi-même. En tout cas, si une sympathie préalable lui est une condition favorable, elle n'en a pas besoin pour s'exercer. Certes l'imitation se déploie plus volontiers sur le terrain de la sympathie. Mais il n'est pas nécessaire qu'elle soit précédée par des émotions altruistes qui provoqueraient à l'imitation.

Il n'est pas davantage nécessaire de faire appel à l'imagination. L'imitation n'en a pas toujours besoin ; et ce qu'on appelle le pouvoir moteur des images n'explique certes pas que le mouvement qu'elles suscitent soit semblable au modèle.

Bien entendu, on invoque tout d'abord les faits bien connus de contagion motrice, d'imitation automatique; l'on cite tout d'abord le bâillement et le rire dont la puissance de suggestion est considérable, parce que

(1) J'adhère absolument à la très belle et très pénétrante analyse que Durkheim a donnée de l'altruisme dans son *Education morale*. J'avais présenté des considérations analogues dans mon *Stendhal*, p. 29 et suiv.

Digitized by Google

ce sont des expressions particulièrement fréquentes, familières, et qui dépendent d'attitudes émotionnelles très diverses ; elles sont d'autant plus contagieuses à vrai dire, que le sujet s'y trouve personnellement disposé et qu'il est déjà enclin de lui-même à bâiller ou à rire. L'imitation automatique ne fait guère que déclencher une telle disposition. Et souvent l'imitation n'est qu'apparente. Nous voyons l'acteur au théâtre. Il peut nous arriver d'imiter sa mimique et ses gestes. Mais c'est que nous réagissons d'abord à la même situation que lui ; nous réagissons comme lui encore plus que d'après lui. La vue de ses mouvements ne fait que faciliter et renforcer notre propre mimique.

Il est vraisemblable de même que l'attention esthétique, loin d'être une suite de l'imitation automatique, provoque au contraire une telle disposition à l'imitation.

L'imitation automatique, je l'ai montré ailleurs (1), n'est pas une fonction élémentaire, une attitude primitive. En face d'une perception quelle qu'elle soit, notre attitude est de réponse bien plutôt que d'imitation. L'imitation est inhibée par l'action et la représentation. Nous réagissons à la perception constituée sans nous attarder à déployer les mouvements constitutifs de la perception, qui en construisent le schéma élémentaire.

Ce schéma moteur ne se déploie en imitation que quand l'attitude de réponse est elle-même enrayée, quand la perception est arrêtée dans son développement vers l'action ou vers la réflexion. L'imitation automatique, ai-je dit, c'est le développement monstrueux d'un moment de la perception.

---

(1) *Journal de Psychologie*, 15 février 1921.

Digitized by Google

Elle survient chez celui qui n'est ni au niveau de la pensée, ni au niveau de l'action, et qui pourtant n'est pas en état de « passivité transitive », de perméabilité absolue, incapable de rien absorber.

A l'opposé de cette imitation réflexe de certains confus légers, de certains déments précoces, ou plus simplement de certains distraits, se présente l'imitation attentive et volontaire de celui qui par exemple veut analyser une perception visuelle, et la souligne d'un croquis, pour soutenir son analyse.

Entre ces deux extrêmes, se rencontre la torpeur attentive et aiguë de la fascination esthétique. Le sujet captivé par le spectacle devient singulièrement docile à son influence plastique. Il peut lui arriver d'en imiter l'architecture motrice. Mais ici l'impression esthétique est la cause de l'imitation, bien plutôt qu'elle n'en est l'effet.

*
* *

On dira sans doute que nous ne pouvons pas percevoir sans imiter, puisque l'imitation fait partie de la perception même. Voir, c'est dessiner, nous dit Groos ; les mouvements des yeux dessinent l'objet qu'ils voient, il y a sous la perception une construction motrice qui commence par suivre les contours de cette perception. Le schème moteur d'après quelques-uns, l'appel aux images kinesthésiques d'après d'autres, viennent renforcer et déployer cette première imitation.

Je soutiendrais, moi aussi, que le mouvement est inclus dans la perception et nécessaire à sa constitution, le corps n'étant instrument de perception, comme il est instrument des attitudes, que parce qu'il est

Digitized by Google

instrument d'action ; on pourrait dire qu'il construit le plan spatial et temporel sur lequel s'étalent tous les ordres sensoriels. Il est sous-jacent à notre monde visible, auditif et tangible. Le mouvement ainsi entendu, au reste, c'est l'activité de l'esprit construisant le corps et le monde, et suivre l'histoire empirique de la perception ce serait montrer comment le mouvement d'abord vague et confus et les données sensorielles d'abord vagues et confuses se précisent par interaction et s'informent respectivement par rapprochement et échange réciproque.

Mais les mouvements constitutifs de la perception ne suivent que de très loin sa forme plastique; mais l'analyse motrice de la perception et sa diffusion motrice, ce qu'on a appelé le schème moteur, la scansion motrice de la perception, sont un phénomène si banal qu'encore faut-il expliquer comment leur déploiement aboutit à la sympathie esthétique. Et l'on pensera avec raison que la contemplation esthétique crée d'abord un état qui favorise leur développement, de sorte qu'ils sont une suite, avant de redevenir un commencement.

D'une manière plus générale encore, l'imitation automatique n'est pas un mécanisme inné et préalable et qui nous ouvrirait le monde.

Il n'y a pas d'imitation réflexe, de transport immédiat d'images en nous, sous forme de mouvement provoqué, à moins que nous ne soyons déjà capables d'un tel mouvement. Nous n'imitons automatiquement que ce que nous savons déjà faire. Toute la vie de l'enfant en témoigne. S'il en est ainsi, l'imitation n'a aucunement la vertu de créer en nous et par nous la vie intérieure des choses. Elle ne la crée que dans la mesure où nous la

Digitized by Google

possédons déjà. Elle peut nous aider dans ce travail, puisqu'elle est un moyen de communication entre les êtres et nous. Mais elle ne va pas puiser dans les choses une vie toute faite pour nous la transmettre.

*
* *

Ces remarques n'ont pas l'intention de contester la portée des faits exacts qu'une telle doctrine invoque à bon droit. Il est vrai que nos perceptions ont puissance motrice. Le mouvement est latent sous la perception ; lorsqu'elle ne le déclenche pas, elle en est le signe. Il est vrai que nos mouvements dessinent nos perceptions. La plupart du temps, du reste, ils sont simplement des esquisses ; ce sont des symboles plus encore que des copies. L'analyse du geste nous fixerait sur ce point. Il est vrai que, dans certains cas, déjà rappelés, l'indication motrice peut s'étaler jusqu'à devenir une copie. Il est vrai, enfin, que, chez certains sujets particulièrement moteurs — ce ne sont pas toujours des artistes —, nous remarquons un particulier déploiement de tels mouvements.

« Un statuaire me confiait qu'il ne pouvait s'empêcher, devant le bas-relief de Rude, *Le Départ*, de prendre l'allure du motif, et il illustrait son dire par sa mimique (1). »

Mais, sauf ces cas exceptionnels, en règle générale, nous ne réalisons guère que les mouvements très marqués, ou encore les mouvements que nous nous

(1) Arréat, *Art et psychologie individuelle*, 1906, p. 34. Cf. Finnbogason, *L'Intelligence sympathique*, p. 15. « On se fatigue le bras à regarder cette statue. » Voir aussi Muller-Freienfels, I, 140. Nous reprendrons plus loin l'exemple qu'il cite.

Digitized by Google

efforçons d'évoquer et de comprendre. Ce n'est pas tant le mouvement perçu, que le mouvement imaginé et désiré, qui est à l'origine du mouvement exécuté.

*
* *

Ni la sympathie proprement dite, ni l'imitation automatique ne nous paraissent suffire à expliquer la vie esthétique. Que penser alors d'une intuition mystérieuse qui ne ferait que se ramener à la sympathie (1) dans la mesure où elle ne serait pas inexplicable ?

*
* *

D'autre part, nous dira-t-on, sans l'Einfühlung, sous l'un quelconque de ces aspects ou sous les trois à la fois, comment expliquer l'animation de l'univers ? A vrai dire, la sympathie elle-même, sous quelque forme qu'on l'envisage, procède de la construction même de notre personne et de notre univers.

Nous avons fait remarquer plus haut que la sympathie ne dérive point artificiellement de l'égoïsme, et que pas davantage elle ne lui est simplement superposée ; égoïsme et altruisme procèdent d'un même courant de vie ; la conscience est simultanément orientée vers le moi et le non-moi, elle s'attache à des objets extérieurs en même temps qu'à soi-même.

(1) Bergson : « Cette sympathie intellectuelle par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. » Lipps : « C'est par un mécanisme inné de notre vie spirituelle que nous prêtons immédiatement à toutes les formes et les mouvements que nous percevons une vie intérieure. »

Digitized by Google

Certes ces objets vivent en nous et par nous et il y a de l'égoïsme dans tout altruisme. Mais de même il y a en nous autre chose que nous-mêmes et il y a de l'altruisme dans tout égoïsme. Comme le disait fort bien Vauvenargues : « On peut s'aimer hors de soi davantage que son existence propre. » Comme le montre aisément l'analyse de la passion, le plein déploiement du moi ne va pas sans la position d'un non-moi qui devient la fin de ce moi.

En d'autres termes, la sympathie implique la construction simultanée du moi et du non-moi. Et il serait faux, toute l'histoire de la personnalité en témoigne, de s'imaginer que la personnalité se constitue en soi et pour soi et qu'entre cette personnalité ainsi constituée et fermée et les autres séparément constituées il s'établirait ensuite des échanges. Il n'y a pas d'abord des êtres étrangers les uns aux autres, entre lesquels des communications s'établissent ; il y a un large développement d'être où se dessine la division des êtres. La sympathie n'est possible que par cette indivision primordiale. Le mouvement de va-et-vient entre les choses et nous a sa base dans l'acte commun qui construit les choses et nous. De là vient aussi que l'expérience de chaque être ne se constitue pas à part de toutes les autres, au point de ne pouvoir s'accrocher aux autres que par le miracle de l'association. James Mill, Bain et Spencer supposent que nos émotions se constituent en nous en même temps que leur expression. La vue de l'expression chez autrui suscite alors en nous l'émotion, qui déclenche cette expression. La vie commune renforce naturellement une telle association. Comme certaines causes d'émotion agissent simultanément sur une foule d'hommes ou d'animaux, elles suscitent chez

Digitized by Google

eux, en présence les uns des autres, l'expression de ces émotions; d'où la connexion entre l'expression de l'émotion chez autrui et notre propre émotion.

Mais on peut dire au contraire que la lecture et la compréhension du monde physique ou social se fait simultanément sur le double registre de notre expérience interne et de notre expérience externe. Nous ne nous retrouvons dans les choses que dans la mesure où nous nous y sommes mis tout d'abord ; nous n'introduisons les choses en nous que si d'abord nous les avons construites en même temps que nous et par les mêmes procédés. Le mouvement, disions-nous, est inclus dans la perception et nécessaire à sa constitution. Nous construisons les êtres comme des systèmes de forces et non point comme des réalités impassibles qui dégageraient ensuite des forces à notre contact. Nous créons d'abord un monde animé, que le jeune enfant ou le primitif perçoivent d'abord comme tel et qui ne s'éteint que par la torpeur de la vie. La perception utilitaire refuse de voir dans les choses tout ce qui n'est pas nécessaire à notre action. La perception visionnaire les laisse à nouveau s'épanouir dans leur originalité et dans leur puissance de suggestion originelle. « Chacun possède en soi des analogies et des rudiments de tout, de tous les êtres et de toutes les formes de la vie. Qui sait donc surprendre les petits commencements, les germes et les symptômes, peut retrouver en soi le mécanisme universel, et deviner par intuition les séries qu'il n'achèvera pas lui-même : ainsi les existences végétales, animales, les passions et les crises humaines, les maladies de l'âme et celles du corps. L'esprit subtil et puissant peut traverser toutes les virtualités à l'état ponctuel, et de chaque point faire sortir en éclair la monade, c'est-à-

Digitized by Google

dire le monde qu'il renferme. C'est là prendre conscience et possession de la vie générale et rentrer dans le sanctuaire divin de la contemplation (1). »

*
* *

De toutes ces réflexions une conclusion se dégage. L'animation du monde, c'est très certainement la condition de l'art ; il n'a que faire d'un monde muet.

La nature est un temple où de vivants piliers
Murmurent au hasard de confuses paroles.
L'homme y passe à travers des forêts de symboles...

Mais c'est aussi bien la condition de toute vie intense, ailleurs que dans l'art.

« Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poèmes panthéistes, se développe en vous si anormalement que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux, courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait, dans le cerveau d'un poète, qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. De même, l'oiseau qui plane au fond de l'azur représente d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses

(1) Amiel, édition Bouvier, I, 260 ; cf. le beau fragment de Lachelier, cité par Brunschvicg, *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, 1921, p. 16-17.

Digitized by Google

humaines ; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même. »

Ce que Baudelaire décrit si brillamment ici, c'est l'évanouissement de la conscience personnelle et l'invasion d'une vie étrangère dans l'intoxication par le haschich (1).

Je veux bien que de tels états ne soient pas étrangers à l'artiste. Pour le soutenir, il faudrait oublier trop de déclarations très sincères sur l'excitation, sur l'exaltation qui accompagne la création ou même simplement la contemplation un peu intense (2).

Dans de certains moments extatiques, qui franchissent presque le monde de l'art — nous reviendrons sur ce point —, cette animation peut devenir prodigieuse. Mais il faut à une telle ivresse le système des apparences apolliniennes pour qu'elle devienne et reste de l'art (3).

---

(1) *Paradis artificiels*, 51.

(2) FLAUBERT écrivant *Madame Bovary* (*Correspondance*, II, 358) : « C'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne sous les feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on se disait et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour. » De même G. SAND, *Impressions et souvenirs*, 8 : « Il y a des heures où je m'échappe de moi, où je vis dans une plante, où je me sens herbe, oiseau, cime d'arbre, nuage, eau courante, horizon, couleur, forme et sensations changeantes, mobiles, indéfinies ; des heures où je cours, je vole, où je nage, où je bois la rosée, où je m'épanouis au soleil, où je dors sous les feuilles, où je plane avec les alouettes, où je rampe avec les lézards, où je brille avec les étoiles et les vers luisants, où je vis enfin dans tout ce qui est le milieu d'un développement qui est comme une dilatation de mon être. » G. Sand dit que de tels moments sont absolument fortuits, en dehors de son pouvoir. C'est une sorte d'extase involontaire.

(3) BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, 11 : « Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer !... une petite voile frissonnante à l'horizon... mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie le moi se perd vite) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans argutics, sans syllogismes, sans déductions. »

Digitized by Google

L'animisme et le préanimisme enveloppent de forces occultes la réalité empirique et la transfigurent ainsi. Ce n'est point de l'art. Car il faut tout d'abord, pour parvenir jusqu'à l'art, construire avec ces forces des formes selon ces forces. L'animation esthétique crée des essences et des existences, entre elles pleinement compatibles. Elle organise, comme nous le verrons, un monde de choses au degré d'existence qui est précisément celui qui leur convient.

Elle ne fait que rétablir l'art primordial d'où, si l'on est métaphysicien, on peut bien dire que le monde est sorti. Cette puissance, élémentaire dans la nature, subtile et sublime dans l'art, se présente partout comme une activité créatrice. Elle construit ses objets. Nulle part la réalité ne nous offre toute faite une donnée esthétique que nous n'aurions qu'à en extraire. L'art est fabrication et artifice. L'art est construction de formes dociles et expressives.

Digitized by Google

CHAPITRE III

La contemplation des Idées

La réalité esthétique n'est pas donnée toute faite dans le monde de la nature, d'où la sympathie symbolique la ferait simplement surgir. Elle n'est pas davantage préfigurée en des Idées suprasensibles que la contemplation nous permettrait d'atteindre.

Au dire pourtant d'esthéticiens illustres, un acte de renoncement viendrait rompre le fil de la perception utilitaire, et, comme un coup de baguette magique, la contemplation ferait surgir un monde enchanté.

Le vrai monde serait là, tout près, au dedans de nous, caché, et n'aurait besoin pour apparaître que de la chute du rideau qui le masque. L'art déchire un voile.

Toute doctrine de ce genre distingue deux moments : une négation, une affirmation. La contemplation est d'abord désintéressement au sens classique du mot depuis Kant. C'est-à-dire qu'elle rompt le tissu d'intérêts pratiques qui nous attachent aux choses; elle est négation de la vie utilitaire et oubli de soi ; qu'on parle de désintéressement avec Kant, de distance esthétique avec Müller-Freienfels, d'isolement avec Hamann, son essence est toujours d'écarter les signes utiles, les apparences conventionnelles, tout ce qui masque la réalité même, pour poser en face de nous l'existence de la chose d'art, toute concrète et pourtant dépourvue d'existence empirique.

Digitized by Google

Mais cela, c'est simplement la condition préalable de toute expérience esthétique. Tout le monde convient que vivre, « c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées (1) ». Tout le monde convient que l'individualité des choses et des êtres nous échappe dans la perception utilitaire.

Suffit-il donc que l'intérêt soit rompu, pour que le monde de l'art apparaisse? Pour beaucoup, il en est ainsi. L'art serait vision de réalité. Le monde de l'apparence, en disparaissant, nous laisserait en face de la réalité. Ainsi le désintéressement aurait pour effet de nous ouvrir le monde de la qualité. Par lui le monde extérieur est appelé à l'existence et aussi le monde intérieur. Nous y sommes introduits. Mais qu'est-ce au juste que ce monde ?

*
* *

Pour quelques-uns, le détachement que nous venons de décrire se double aussitôt d'une manière virginale de voir, d'entendre et de penser ; nous voyons notre âme et celle des choses. Le monde des qualités pures et des continuités essentielles se révèle à nous. Nous sommes dans l'immédiat, nous y vivons, nous nous mouvons en lui.

Une autre métaphysique, un autre réalisme transcendant nous parle de l'essence des choses et du monde des Idées. Et l'on sait que, depuis Plotin et Platon, la beauté est la lueur entrevue de l'Idée et du divin. L'âme

(1) Bergson, *Le rire*, 145.

Digitized by Google

se purifie pour y atteindre. Par la contemplation elle s'élève à la béatitude. Elle retourne à l'Idée d'où provient la nature même. La beauté de la nature c'est l'archétype qui existe dans l'âme, lieu de toute beauté.

*
* *

Après que Kant se fut efforcé de réconcilier l'intellectualisme de Leibniz (la beauté vision confuse de perfection) et le sensualisme de Burke (la beauté sentiment de plaisir ou de peine) par sa doctrine de l'harmonie entre les fonctions de l'âme dans la beauté, de cet accord profond et du sentiment de cet accord, une nouvelle métaphysique voulut faire le signe de la présence réelle de l'absolue réalité : révélation de la liberté pour Schiller, réconciliation de la nature et de la liberté, du conscient et de l'inconscient pour Schelling, manifestation de l'Idée pour Hegel, contemplation du monde des Idées pour Schopenhauer. La réaction contre le subjectivisme kantien fait appel à l'éternelle vérité du platonisme. La contemplation des œuvres de la sculpture antique amène Winckelmann à opposer au monde réel la beauté silencieuse, immobile et divinement indifférente d'un monde élyséen. « Cet empire des ombres, c'est l'idéal. Les esprits qui y apparaissent sont morts à la vie réelle, détachés des besoins de l'existence naturelle, délivrés des liens où nous retient la dépendance des choses extérieures, de tous les revers, de tous les déchirements de la sphère du fini (1). »

(1) Hegel, *Philosophie de l'art*, I, 131.

Digitized by Google

*
* *

Il faut d'abord faire justice de quelques malentendus, de quelques objections superficielles contre l' « Essentialisme ».

L'Idée n'est ni un concept, ni une espèce. Elle n'a rien à voir avec le monde des abstractions. Elle se situe exactement entre l'abstraction de la généralité et l'arbitraire de la particularité. Une telle doctrine, au moins chez les maîtres, ne fait pas retomber l'art à un intellectualisme étroit. Au contraire, l'Idée est la manifestation de ce qu'il y a de substantiel et de profond dans l'univers. Sous des concepts abstraits, sous la notion d'une espèce ou d'un genre, on peut penser une infinité de personnages. L'Idée s'achève en expression pleinement déterminée et réalisée.

L'Idée n'a rien à voir avec l'abstraction. Elle n'est pas dans l'œuvre d'art le thème logique que la réflexion peut en dégager : quelque chose comme la morale de la fable ou la thèse de certains romans ou de certaines pièces de théâtre (1).

Il faut laisser aux épigones de l'idéalisme le ridicule de chercher l'Idée derrière l'œuvre d'art, ou bien avant elle ou bien au-dessus d'elle. Bien plutôt, elle est l'activité créatrice d'un thème plastique ou musical. La thèse au contraire s'applique à tel roman ou à telle pièce mais à bien d'autres en même temps; son caractère est précisément de n'exprimer point tout ce que la pièce ou le roman ont en propre.

On a raillé la transparence de l'Idée à travers le sensible ; c'est peut-être qu'on a supposé l'Idée trop abs-

(1) Schopenhauer, II, 219.

Digitized by Google

traite et translucide et qui ne changerait point, dans ce contact avec le sensible. Est-ce bien comprendre la doctrine des grands métaphysiciens ? Une belle plante a toujours été pour eux autre chose que la description de la plante, figurée par un schéma dans un livre de botanique. On n'a pas le droit d'objecter à Schopenhauer ou à Hegel que l'épure de l'ingénieur, qui fait merveilleusement apparaître l'idée de la machine, est pourtant tout autre chose qu'une œuvre d'art (1). Pas d'objection mieux faite pour montrer à quel point on peut se tromper sur une théorie. L'idée esthétique de la machine n'est certes pas le plan de l'ingénieur, et ce n'est pas l'épure qui lui donnera valeur d'art, puisque l'épure n'est pas autre chose que la définition figurée de la machine. On peut discuter « *Pacific* 331 » de Honegger. Mais l'âme musicale de la locomotive cherche bien à s'exprimer dans ce court morceau : tout autrement, on en convient, que dans l'épure de l'ingénieur.

Tout une partie de l'art, dit-on, échappe à l'Idée. Il y a deux formes d'art. L'une d'elles ne représente rien. Le portrait peut bien représenter tel homme et peut-être même une certaine figure d'humanité. L'arabesque ne représente rien. C'est peut-être qu'elle suggère seulement ; c'est peut-être aussi qu'elle représente une forme élémentaire de l'art, et le jeu d' « Idées » inférieures.

*
* *

Et pourtant il faut convenir que les théories de l'Idée ont bien souvent peine à sauvegarder la dignité du sensible, la compénétration du sensible et de l'intelli-

(1) Dessoir.

Digitized by Google

gible, l'individualité plastique ou poétique de l'Idée et la personnalité du « pur sujet de connaissance ».

De la négation de la vie utilitaire, de l'oubli de soi procède, selon Schopenhauer, la contemplation où apparaît l'Idée. Le pur sujet de connaissance, purifié du vouloir, s'absorbe dans les Idées éternelles qui resplendissent en lui et par lui.

Pour comprendre l'Idée selon Schopenhauer, il faut penser au caractère intelligible de Kant, au leitmotiv et au portrait. La variété de nos sentiments et de nos actes exprime, selon Kant, l'unité d'une attitude essentielle, qui est nous-mêmes, comme la variation musicale laisse transparaître l'identité du thème. Le leitmotiv ne fait qu'exprimer musicalement cette constance du personnage, cette invariance de l'une de ces attitudes essentielles. De même une musique exprime le sens de bien des poèmes : que de mots pour la traduire !

De même l'artiste profond, sous les jeux mouvants de la physionomie, aperçoit et fixe sur sa toile un ensemble de traits qui ne sont que l'expression d'un instant et qui semblent pourtant contenir tous les aspects d'un visage.

Supposons que ce caractère intelligible, ce leitmotiv, ce visage soient précisément la forme active qui engendre les nombreuses apparences : une sorte d'essence créatrice et mouvante. Supposons que le monde des Idées soit l'ensemble et la hiérarchie de telles essences. L'Idée est en un sens réalité multiple, concrète, vivante, en tant qu'elle explique la diversité des apparences et la richesse du sensible. Tel est l'un des aspects de l'Idée.

Sous son autre aspect, elle est une réalité unique, et qui exclut toute pluralité. En dehors du temps et de

Digitized by Google

l'espace, au-dessus de toute apparence sensible, elle est, quoique objectivation de la volonté, une sorte d'essence plastique immobile. Le monde de la statuaire grecque, le monde des Idées platoniciennes, les classifications de Linné et de Cuvier, avec leur hiérarchie de genres et d'espèces, symbolisent et peut-être ont concouru à former cet autre aspect de l'Idée.

Le monde des Idées, tel que l'entend Schopenhauer, contient donc l'assurance de facile et paisible contemplation que lui confèrent l'art, la métaphysique et la science classiques, et aussi l'inquiétude, le tressaillement, l'aspiration insatisfaite, le génie inassouvi, la volonté créatrice, l'aventure énigmatique de la musique et de l'art romantique. L'Idée est à la fois l'essence immobile et éternelle et la forme créatrice dans l'espace et dans le temps. Elle règle le temps et l'espace, et pourtant elle leur répugne. Car le temps et l'espace ne sont point fondés en elle et au contraire la contredisent. Il y a dans le vouloir vivre la contradiction essentielle de la volonté qui ne saurait être hors de soi et qui pourtant n'est rien si elle n'est pas hors de soi. Il y a dans l'Idée la contradiction essentielle de l'immobilité et du devenir, de la transcendance et de l'immanence.

On sait comment la volonté se fragmente en une hiérarchie d'Idées ; comment la plénitude initiale s'étale en un système d'essences dont chacune suppose et dépasse la précédente ; on sait que chaque art s'installe sur l'un de ces degrés ; du degré d'objectivité de l'Idée qu'il réalise et de la matière esthétique qu'il met en œuvre se forme le caractère propre d'un art particulier.

Digitized by Google

*
* *

N'a-t-on pas l'impression que, de ces deux aspects de l'Idée, un seul se prête à l'explication des faits esthétiques ? L'Idée éternelle et immobile est-elle chose d'art ? La théorie de l'Idée ainsi entendue ne laisse-t-elle pas échapper ce qu'il y a d'essentiel dans l'art, ne vide-t-elle pas la nature de toute sa variété ?

Lorsque Schopenhauer nous dit que la vision charmante du nuage, du ruisseau, de la glace n'est pas autre chose que l'aperception de l'élasticité, de la pesanteur, de la cristallisation ; lorsqu'il nous dit que, si nous regardons un arbre en artiste, ce n'est pas lui que nous considérons, mais son Idée, et qu'il nous devient indifférent de savoir si l'arbre que nous considérons est bien celui qui est ici présent ou son ancêtre qui fleurissait il y a mille ans, est-ce qu'il n'oublie pas précisément ce qu'il y a de plus aigu dans l'impression esthétique ? Rien de plus important que la figure du nuage, le remous et l'écume du ruisseau, la dentelle de la glace. Le danger est grand pour l'Idée d'aller se perdre dans la force abstraite, dans l'espèce, dans la notion (1). On sent trop ici que la doctrine considère le temps et l'espace comme des accidents. On peut les effacer. La réalité ne change pas, au contraire. En est-il bien ainsi ?

D'autre part, qu'est-il besoin de l'Idée ? L'art n'est-il pas avant tout une manière de voir et une manière de

(1) Schopenhauer, I, 229. Aux degrés inférieurs de l'art, l'expression du trait spécifique se confond avec celle de la beauté ; les animaux ont des caractères spécifiques, mais pas de caractères individuels ; au contraire, chez l'homme, Schopenhauer distingue la beauté qui est spécifique et le caractère qui est individuel, le caractère étant du reste un aspect particulier, une des faces de l'humanité.

Digitized by Google

faire ? Lorsque notre perception s'affranchit de l'action, ne trouve-t-elle pas en face d'elle le monde bigarré des quantités. Est-il besoin d'aller chercher des Idées derrière lui ? Au témoignage de Schopenhauer lui-même, toute une école d'art plastique a parfaitement réussi sans aller chercher si loin : les peintres hollandais « qui ont contemplé d'une intuition si objective les objets les plus insignifiants ». Toute chose est belle dès qu'on la regarde et qu'on la représente d'une certaine manière.

Enfin l'art suprême, la musique, se passe des Idées : elle est le monde entier du sentiment. Toute la vie de l'âme y devient Idée. Chaque mouvement, chaque élan, chaque action de la volonté ici se suffit à soi-même. La musique défait la rigidité de la théorie des Idées.

Et aussi la sincérité de l'observation. Les variations du moi contemplateur sont trop aisées à constater : variabilité dans la réaction à la même œuvre, selon les jours, prédominance, selon les jours, de tel ou tel état d'âme et de tel ou tel intérêt. « Nous ne sommes point des sujets passifs, des âmes sur lesquelles l'artiste joue un solo selon son bon plaisir... Lorsque l'œuvre d'art ne rencontre pas chez le spectateur certaines activités prêtes à entrer en jeu, elle reste simplement à l'état d'existence matérielle (1). » Le « pur sujet de connaissance » n'est pas le miroir de l'Idée. Il crée en une certaine mesure les choses d'art et les états esthétiques.

*
* *

Il y a, sous la théorie de Schopenhauer, deux doctrines en conflit. L'Idée immuable, spécifiée, distinguée, la

(1) Vernon Lee, *Journal de Psychologie*, 1926.

Digitized by Google

hiérarchie des Idées ; la dissipation de l'apparence sensible et éphémère, devant l'Idée éternelle. L'Idée active, l'Idée force, l'Idée mouvement de création, organisation de l'apparence sensible, inquiétude de vie, aspiration créatrice.

Comme l'ancienne théorie des éléments érigeait en principes constitutifs de la matière de simples états de cette matière, l'état solide, l'état liquide, l'état gazeux, la théorie des Idées hypostasie une physique périmée, une vaine classification des forces de la nature : pesanteur, résistance, fluidité, etc..., et une biologie surannée, celle de Cuvier, sans se soucier de l'évolution possible des aspects de l'être, de la continuité et du devenir, et du passage d'un même courant à travers ces formes prétendues immobiles. Rien de plus désuet que cette métaphysique figée, qui, pour comble de paradoxe, a pris pour base le devenir même, à savoir la volonté, qu'elle s'est empressée de stabiliser, en la mettant hors de l'espace et du temps.

A combien de simplicité du reste cette doctrine esthétique est contrainte parfois de se réduire : « L'intention du poète... est de nous révéler les Idées, c'est-à-dire de nous montrer sur un exemple ce qu'est la vie, ce qu'est le monde. » Si tel est le message des Idées, qu'est-il besoin des Idées ?

*
* *

Ces remarques n'entendent pas affaiblir la très haute valeur de l'esthétique de Schopenhauer. Elle est, on le sait, d'une singulière richesse. Elle est pleine de précieuses analyses. Sa théorie des arts est souvent de toute beauté. Sa théorie fondamentale, nous venons de

Digitized by Google

le voir, n'est pas toujours efficace. Mais elle est équivoque, nous l'avons vu ; et grâce à cette équivoque elle fournit beaucoup d'explication.

Il y a dans l'Idée de Schopenhauer la contradiction même qu'il met au principe de l'art. L'art n'est-il pas d'abord négation, fuite du monde, totale abolition ? Mais n'est-il pas aussitôt floraison de la vie, et ne détient-il pas sous une forme merveilleuse l'essence même de la vie ? Cette contradiction, n'est-ce pas la personnalité même de Schopenhauer ? Cette doctrine de la négation et ce merveilleux sens de la vie ? Il adorait la vie, il l'avait en horreur.

*
* *

Si l'on veut une Idée efficace, une Idée qui explique l'art, il faut marquer fortement que les degrés d'objectivité de l'Idée ne sont que le développement de l'unité de la substance spirituelle ; il faut l'étaler largement en espace, temps et devenir, en univers des qualités : et non plus dans l'espace, le temps et le devenir, formes étrangères à son essence, et où elle se refléterait infidèlement.

Si la doctrine métaphysique de Hegel est, mieux que celle de Schopenhauer, appropriée à une esthétique, c'est qu'elle remplit ces conditions.

L'art est une des manifestations, un des moments de la substance spirituelle. Le monde, c'est cette substance même à l'un des degrés de son développement. L'art, c'est le même esprit de vie, circulant librement dans des formes sensibles, cherchant à les conquérir, à se les assimiler. L'art vise à faire l'extérieur semblable à l'intérieur, à ramener la réalité extérieure à la spiritualité, de

Digitized by Google

sorte qu'elle en soit la manifestation. Cette adéquation du contenu et du contenant, de la forme et de la matière, c'est précisément l'idéal dans l'art, qui lève le conflit de la vie matérielle et de l'esprit. « Chacune des formes que l'art a façonnées, devient un Argus aux innombrables yeux, par lesquels l'âme et l'esprit se laissent voir par tous les points de la représentation (1). »

C'est en ce sens que le beau est la manifestation sensible de l'Idée ; d'une Idée essentiellement concrète et qui contient en soi, comme faisant partie de son essence, l'aspiration au développement et l'exigence de ses moyens de développement. La forme est essentielle à l'Idée, telle forme à telle Idée ; dans leur rencontre il n'y a rien d'accidentel. L'Idée concrète renferme elle-même le moment de sa détermination et de sa manifestation extérieure.

C'est ainsi que les différentes formes d'art s'étagent comme les moments de réalisation de l'Idée et que chacune complète la précédente et s'absorbe et se complète en celle qui suit. L'architecture cherche les dieux et les hommes et leur vie spirituelle en dessinant leur demeure. La plastique aspire à la vie dramatique de la peinture. La musique réalise la vie intime dont la plastique n'exprime que l'extériorité. Seule la parole poétique symbolise tout l'univers. Mais à ce haut degré, l'art insatisfait de soi-même tend à s'abolir devant la philosophie ou la religion.

C'est ainsi que l'histoire de l'art se divise selon les moments de cette logique interne. Au stade symbolique, l'Idée aspire à la réalisation plutôt qu'elle ne l'atteint ; le génie étrange et confus de l'Egypte ou de

(1) Hegel, *Esthétique*, I, 127.

Digitized by Google

l'Inde entend incarner des intentions profondes et confuses dans des formes plastiques ou dans des architectures incapables de les recevoir. L'intention marque la réalisation, à la fois par excès et par défaut. Au stade classique, elles sont d'accord ; la forme exprime merveilleusement le fond. Au stade romantique, par excès de richesse, de nouveau l'intention déborde. L'expression se hâte vainement à la poursuite de l'ineffable.

Cet idéalisme s'allie à un réalisme vigoureux. Cet universel est d'abord du concret. Cette Idée n'apparaît qu'en substances individuelles. Cette individualité ne s'exprime qu'en indications précises.

*
* *

Mais cette essence des choses dans sa singularité concrète est-elle une donnée immédiate de la conscience esthétique ?

Même si elle était toute faite en dehors de nous, encore faudrait-il la reconstruire dans l'acte esthétique, comme nous construisons par la parole la langue qui existe en dehors de nous.

Mais existe-t-elle toute faite ? Et ne faut-il point d'abord la construire ? Si elle est toute faite, l'idéalisme devient aussitôt réalisme. Pour rester dans l'idéalisme, il faut abolir les données et les choses dans l'activité créatrice de l'esprit. Pour rester fidèle à Hegel, il faut aller jusqu'au bout de la pensée de Hegel. Il reprochait à Kant son subjectivisme : Kant n'aperçoit l'unité du monde que sous la forme d'idées subjectives de la raison ; Kant voit bien dans l'art la réconciliation de la nature et de la liberté, de la sensibilité et de l'intelligence, mais c'est une réconciliation toute subjective

Digitized by Google

sous le regard de l'entendement intuitif, du jugement réfléchissant (1). L'objection peut se retourner contre Hegel. Il faut que cette essence objective qui est esprit se fasse l'esprit, se construise, ou du moins achève de se construire en vie spirituelle. L'Idée court toujours le risque de devenir une chose et de cesser d'être esprit. L'idéalisme en art sous la forme de l' « Essentialisme » n'est-il pas aussi arbitraire et superficiel que le réalisme ? Chacun des deux a aisément raison de l'autre et tous les deux ont tort à la fois. A vrai dire, ils reposent tous deux sur un postulat commun : réalisme empirique ou réalisme transcendant, réalismes tous deux. Mais rien n'oblige à accepter ce postulat. Pour rester d'accord avec l'observation psychologique, l'idéalisme n'a qu'à appliquer sa doctrine. L'art est fabrication et produit spirituel comme le langage ou la religion. La conscience esthétique est activité créatrice. L'Idée n'est que la création simultanée du contenu et de la forme. L'esprit fabrique à la fois le contenu et l'ensemble des procédés et des symboles par lesquels il l'exprime. L'arbre du peintre n'est point, comme le voulait Schopenhauer, cet arbre en dehors du temps et de l'espace qui n'a rien à voir ici bas ; c'est la perception visionnaire d'une existence infiniment concrète, que l'âme de l'artiste construit à partir d'une suggestion ; il n'y a point d'arbre à vrai dire, mais bien une vibration de toute la sensibilité et de toute l'âme selon les indications que la nature fournit et qui sont moins des qualités toutes faites au dehors qu'un appel à un mouvement de qualités ; il n'y a point de données, mais une création selon un thème donné; et c'est bien pourquoi l'art, au

(1) Hegel, *Vorlesungen über Æsthetik*, 78 et suiv.

Digitized by Google

terme de son travail et lorsqu'il a réussi, nous met en présence de choses et non point de copies et d'images. Il n'atteint la ressemblance qu'à condition de refaire son modèle. Il n'est jamais contemplation d'Idées. Il est actualisation d'esprit. L'histoire de la perception esthétique, comme celle de la perception tout court, nous montre comment une activité, d'abord vague et confuse, et des suggestions sensorielles, d'abord vagues et confuses, se précisent par interaction et s'informent par rapprochement et échange. La prétendue donnée externe ne se présente jamais à l'état pur, mais toujours élaborée par l'esprit. Pas de donnée esthétique sans une vision d'artiste ; et la vision de l'artiste est déjà œuvre d'art. L'œuvre est en un sens immanente à l'impression qui la détermine.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE IV

L'état esthétique

Après les remarques qui précèdent, beaucoup de questions se trouvent préparées et quelques-unes déjà résolues. Il n'est pas besoin de revenir sur les caractères de libération et d'animation de l'acte esthétique ; nous les avons étudiés à propos du jeu et de la sympathie symbolique. Il nous faut au contraire analyser les conditions nouvelles qui se superposent à celles-là.

*
* *

Le caractère constructeur de l'art

L'art n'est pas seulement, comme quelques-uns le veulent, une attitude immédiate d'impression et d'expression. Il n'est jamais simple stimulation, simple exubérance de vie, délivrance d'une sensibilité trop intense, expression spontanée et irrésistible. Du vitalisme esthétique nous avons déjà fait la critique.

Je sais bien qu'il est des époques et des écoles où, par dégoût de tout ce qui est usé et banal, et aussi par ardeur juvénile, on prétend écouter la dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle, en dehors de toute préoccupation d'arrangement. Malgré leur prétention à l'automatisme psychique pur et à l'expression du fonctionnement réel de la pensée, de la pensée intime en

Digitized by Google

voie de formation, le monologue intérieur et le surréalisme sont encore des stylisations. Ils supposent un choix et un arrangement ; ils ne nous livrent pas la réalité toute pure ; ils dégagent de la réalité un moment et un aspect et ils le coulent dans une forme. Car le sentiment et l'idée ne prennent une valeur esthétique que par la lutte avec la matière où ils se réalisent. L'art consiste en une direction d'intention et en l'ajustement de l'expression à l'intention : assurer à l'intention la juste expression à laquelle elle peut prétendre.

*
* *

A la base de l'art est une convention primordiale, un décret, un acte intellectuel qui lui permet de se constituer. Le langage, comme simple expression des émotions, n'est que langage animal. Il devient humain par l'acte qui pose l'univers des symboles. Il en est de même de l'art. Il ne serait pas sans l'acte qui pose la nature en face de l'esprit, sans la pensée de la vie substituée à la vie immédiate. Hegel n'avait pas tort de dire que l'art aussi bien que la science et la religion a son origine dans l'étonnement.

L'art crée d'abord le double symbolisme de ses moyens d'expression et de ses êtres idéaux en quête de réalité.

Que l'art plastique à ses débuts soit ou non une sorte de géométrie ; qu'il se complaise ou non à des formes régulières ou au libre mouvement de la vie, la projection sur une surface et le dessin d'une forme sont des créations spirituelles. La ligne tracée sur le sable ou l'argile, ou peinte sur le corps est chose mentale ; elle conduit à l'écriture aussi bien qu'à l'image. Le plus

Digitized by Google

simple contour signifie l'accès au monde de la représentation plastique, en même temps qu'à celui des formes géométriques. Le monde sonore de la musique se superpose au champ auditif commun. Une échelle de sons musicaux est une mathématique.

Ainsi l'art commence par créer ses moyens d'expression, son langage, son symbolisme. A la base de l'art il y a le même acte intellectuel que nous trouvons à la base du langage.

*
* *

La même remarque s'applique au contenu de l'art, qui est le monde des idées et des sentiments. Ce qu'il a toujours exprimé, ce qu'il exprime toujours, c'est une vision qui est une œuvre et non pas une donnée ; une vision qui suppose d'abord la pensée du monde, la constitution d'un univers mental. Non pas le monde des stimulations sensorielles et des réponses réflexes, mais bien celui qu'élaborent et organisent le jugement et la pensée symbolique. Le monde de l'art, c'est le monde de la pensée, superposée et substituée à l'excitation et à l'action directes ; c'est le monde à travers la pensée et le langage.

Alors même qu'il cherche à restaurer, au delà de leurs distinctions et de leurs coupures, l'unité et la naïveté perdues, il les suppose d'abord, et ce qu'il rétablit ce n'est pas une indifférenciation originelle, où tout se perd, c'est une synthèse qui dépasse sans les abroger ses moments constitutifs. Visant au delà de la pensée, il la suppose ; il la raffine bien plutôt qu'il ne l'abolit.

La même remarque s'applique aux sentiments

Digitized by Google

eux-mêmes. Tout sentiment, dans son trajet vers l'expression esthétique, subit un travail d'abstraction et d'élaboration. La domination aveugle du sentiment empêche l'artiste de le contempler et de l'exprimer. Dans cette concentration immédiate, l'âme serait privée à la fois de pensée et de parole. On pourrait dire de tout art ce que Hegel dit de la poésie lyrique, qui ne vise pas à délivrer simplement l'esprit du sentiment qui l'oppresse, mais à l'affranchir dans la sphère même du sentiment. Par ce détour, l'âme s'ouvre à l'expression d'elle-même. Ce qu'elle ne faisait qu'éprouver, elle le conçoit et l'exprime sous forme de pensées et d'images (1).

C'est tout autre chose d'éprouver ou d'exprimer. Le sentiment tout pur, le sentiment tout chaud de la vie réelle s'infléchit dès qu'il aborde l'expression symbolique, le plan verbal, musical ou plastique. Renouvier a dit très justement que l'émotion chez l'artiste est tenue de se réfléchir pour se reproduire artificiellement et s'exprimer au dehors. Pour se rendre à soi-même son émotion, il faut que l'artiste l'extériorise en quelque sorte et devienne imitateur de lui-même (2). « Le sentiment chaud et cordial est toujours banal et inutilisable... Le sentiment sain et fort n'a pas de goût. L'artiste est perdu quand il devient homme et commence à sentir (3). »

---

(1) Hegel, V, 3.

(2) Renouvier, *Victor Hugo le philosophe*, 374. D'où le désaccord que souvent l'on croit trouver entre la sensibilité quotidienne de l'artiste et le sentiment que son œuvre traduit. Cette objectivation du sentiment lui permet d'échapper à « l'acuité improductive et à l'égoïté intransmissible des passions ».

(3) Thomas Mann, cité par Müller-Freienfels, II, 51. Balzac disait de même : « Sentir trop vivement au moment où il s'agit d'exécuter, c'est

Digitized by Google

La musique musicalise le sentiment. Nous verrons plus loin qu'elle n'exprime pas les sentiments tout faits de la vie ordinaire et qu'elle crée un être affectif nouveau. C'est à ce prix que le sentiment peut se couler dans les formes musicales et que le monde sonore peut devenir un moyen d'expression (1).

*
* *

Le réalisme et l'idéalisme ont un postulat commun. L'art existerait tout fait dans la réalité empirique ou dans la réalité transcendante. Il suffirait à l'artiste de l'en extraire.

Or l'art n'existe tout fait ni dans la réalité empirique, ni dans la réalité transcendante. Il est création et puissance.

Une représentation artistique n'est jamais la copie d'une chose. C'est la représentation que l'artiste se forme et qu'il veut transmettre de la chose. L'homme réfléchit le spectacle en lui-même ; il l'élabore et le reconstruit ; puis il projette, extériorise le tableau,

---

l'insurrection des sens contre la faculté. » STENDHAL insiste longuement sur le caractère absorbant de la sensation pure : « Cela empêche de penser à force de sensation. » BERLIOZ écrivait à Wagner : « Les beaux paysages, les hautes cimes, les grands aspects de la mer m'absorbent complètement, au lieu de provoquer chez moi la manifestation de la pensée. Je sens alors et ne saurais exprimer. Je ne puis dessiner la lune qu'en regardant son image au fond d'un puits. » (*Corresp. inédite.*) Dans le même sens, UTITZ écrit (*Der Künstler*, 30) : « Das Ausleben in der Gestaltung ist eben das Leben des Künstlers. »

(1) « Le sentiment et l'image en dehors de la synthèse esthétique n'existent pas pour l'esprit artistique... L'art n'est pas une vraie production d'images, il n'est pas un emballement tumultueux de la passion, mais il consiste à dominer cet élan au moyen d'un autre acte. » B. CROCE, *Bréviaire*, 47.

Digitized by Google

comme s'il était son œuvre propre, réalisée au dehors, et non l'œuvre de la nature en lui (1).

Que l'on n'objecte point la beauté de la nature, qui semble toute faite. « La nature n'a de valeur esthétique que lorsqu'elle est vue à travers un art, traduite dans le langage des œuvres familières à un esprit façonné par une technique (2). » Nous commençons par créer cette beauté. La nature artiste est devant nous comme une œuvre d'art ; elle nous fournit des objets et des impressions tels que nous aspirons à nous les donner et que le génie peut les produire. Mais c'est un génie immense et inépuisable que nous avons devant nous ; et quand nous contemplons l'un quelconque de ses aspects, nous ne pouvons nous empêcher de sentir la vitalité immense, l'animation prodigieuse, dont il est la réalisation éphémère. Ainsi devant la nature, nous sentons la toute-puissance en même temps que la création heureuse.

Comme nous l'avons dit plus haut, toute impression esthétique est une œuvre, et chez l'artiste l'œuvre est immanente à l'impression ou elle lui préexiste. Il n'y a pas de données immédiates, de constatation ultime. Tout spectacle se construit et se compose selon une sensibilité et un esprit.

On a justement fait remarquer que l'artiste, pour aller de la chose à l'idée et de l'idée à la chose, cherche par une série d'éliminations le trait essentiel, caractéristique, « la synthèse, l'arabesque qui résume en l'exaltant la physionomie, le drame, l'idée. Il n'est pas de situation psychologique, si compliquée soit-elle, qu'il ne

(1) Renouvier, *Nouvelle Monadologie*, 320.
(2) Lalo, *Esthétique*, 5.

Digitized by Google

traduise par un schéma rapidement intelligible (1). »

En somme, l'artiste obéit, comme l'enfant, au modèle intérieur et la nature n'est qu'un dictionnaire. Toute peinture est chose mentale, comme disait Léonard de Vinci, et l'on peut dire la même chose de tous les arts.

L'art est création et non pas copie d'une réalité. Il ne faut pas se laisser duper par les réalismes, ni par celui des données empiriques, ni par celui des données transcendantes.

Les naturalistes, eux aussi, sont idéalistes à leur façon. La nature n'est jamais copiée servilement et sans recours à l'imagination de l'artiste ; et l'artiste recourt toujours à d'autres moyens que ceux dont la nature dispose, pour traduire les impressions et les émotions qu'elle éveille.

Toute œuvre d'art est toujours l'expression d'un idéal : mais pour un artiste réaliste cet idéal naît presque immédiatement au contact du réel, tandis que pour d'autres il est davantage le produit d'un travail intérieur (2).

Il ne serait pas plus vrai de supposer que l'art, par une sorte de miracle intérieur qui le ravirait au monde illusoire, rencontre le monde vrai, le monde esthétique, tout constitué devant lui. Pure nature, données immédiates, conscience profonde, ou monde des Idées, ne sont qu'un mythe, si l'on suppose qu'ils existent tout faits quelque part. Le monde esthétique, l'artiste ne le trouve qu'en le construisant ; et il le construit en construisant à cet effet des instruments et des symboles.

---

(1) Maurice Denis, *Nouvelles théories.*

(2) Voir Durkheim, *L'éducation morale*, 307.

Digitized by Google

Double construction, double symbolisme. L'art est création et non pas donnée immédiate. L'art est création, et, comme tel, il se rattache à toute la vie mentale de l'homme, au langage, à la science, à la religion. Malgré les dogmatismes de l'expérience pure, y a-t-il quelque part une réalité qui s'offre toute faite à l'intelligence ?

Est-ce qu'une idée a jamais été la copie d'une réalité ? Est-ce que l'art ne se rattache pas à ce mouvement d'esprit qui, par la construction des idées, nous libère de la réalité immédiate, étouffante pour l'esprit ? Les concepts fondamentaux de toute science, les moyens par lesquels elle pose ses questions et formule ses réponses ne sont pas des données, mais des symboles construits.

Chez l'animal, l'acte de percevoir est toujours actuel et pratique ; confiné dans l'action présente, il forme toujours corps autant avec son désir qu'avec l'objet dans lequel la perception est comme fichée par sa pointe utilitaire. La pensée de l'animal est toujours enrobée, par son utilitarisme immédiat et continu, dans le réel, interne et extérieur. Aussi, quand il est animé d'un désir, l'animal glisse aussitôt jusqu'au bout de la pente qui va du désir à la tentative de satisfaction immédiate. L'homme sait s'arrêter sur cette pente, surseoir à sa velléité de réalisation immédiate, apercevoir son propre désir, s'en saisir, l'isoler et le maintenir devant son esprit comme si c'était un objet réel et actuel. Alors que l'animal reste dans le plan du réel, l'homme réussit à s'en arracher, et pose ce réel, où figure son propre désir, comme un tableau ; c'est dans cette érection du réel en une « chose », en un spectacle qu'il considère objectivement, que se trouve le germe de toute la civilisa-

Digitized by Google

tion, qui n'est qu'un développement de ce geste premier. De la faculté de considérer le réel en lui-même, à celle d'en examiner la nature et les rapports, il n'y a qu'un pas ; et aussi de l'érection d'un plaisir ou d'un désir en chose, à l'invention de moyens propres à satisfaire ce désir ou à ramener ce plaisir. Le tout était de superposer momentanément à la réalité effective une reproduction purement mentale de cette réalité, et de l'examiner sans s'occuper de la vraie réalité et sans agir immédiatement dans celle-ci.

C'est ainsi que peut naître la science et aussi la beauté. Dans le beau, même purement sensoriel, il y a déjà une réaction intellectuelle de l'esprit sur l'objet, la considération de l'objet comme un spectacle. L'art est une espèce du genre artifice. Il n'y a pas d'art tant qu'il n'y a pas de problème. Il n'y a pas d'art tant qu'il n'y a pas de fabrication.

L'art comme harmonie des fonctions

Il y a dans l'art quelque chose de plus qu'un simple jeu de nos facultés ; à savoir, comme Kant l'avait vu profondément et Schiller après lui, un accord de ces facultés.

La musique met d'accord les sons et les sentiments ; elle les compose en formes ; elle accorde ces formes sonores et les sentiments et l'espèce de vie inexprimable qu'il y a derrière eux. Tout le travail poétique consiste à fondre ensemble l'intelligence, l'imagination et la sensibilité.

Dans l'art la spiritualité la plus pure recherche la

Digitized by Google

matière la plus sensible ; c'est au contact des images les plus subtiles que la sensibilité est le plus frémissante ; tout l'esprit de l'artiste ou du contemplateur s'unifie ou tend à s'unifier dans cette profonde unité du contenu et de la forme. Et cette unité de notre esprit exprime une réalité sous-jacente ; car c'est la vie et la nature tout entière qui s'expriment ainsi à travers lui, et cette unité est plus haute selon la valeur des réalités qui entrent en contact avec ses moyens d'expression.

*
* *

Tout plaisir esthétique complet est la synthèse d'un plaisir sensoriel, d'un plaisir formel, d'un plaisir proprement affectif. La sensation est le début de l'art. La stimulation agréable des organes des sens, telle est la condition *sine qua non* de toute beauté. Nous verrons, sur des exemples précis, en quoi consiste cet élément initial. C'est cette vérité qui fait la force du Sensualisme esthétique.

L'ordre des sensations est aussi une condition indispensable ; sans une disposition, une mise en place, une construction, en un mot, il n'y a qu'un chaos sensoriel. Percevoir ou construire des formes, c'est la loi de l'art. Cette fonction d'ensemble met en jeu bien des fonctions élémentaires : unité dans la variété, intelligibilité, clarté, subordination monarchique, symétrie, etc. Voilà quelques uns de ses aspects. Nous verrons, sur des exemples précis, quels sont ses éléments constitutifs. C'est cette vérité qui fait la force du Formalisme.

Enfin, sans une signification, sans une valeur, le plaisir esthétique reste pauvre. Nous demandons à un tableau, à un poème, à une symphonie de n'être pas seulement un bel arrangement de lignes ou de couleurs,

Digitized by Google

de mots ou de sons, mais aussi par ce bel arrangement de symboliser un état d'âme. Il y a des œuvres bien faites et agréables, mais vides. Inversement, il y a des œuvres chargées de belles intentions, mais qui n'arrivent pas à l'expression adéquate. On sait que Degas se plaignait à Mallarmé de la peine qu'il avait à réussir ses sonnets. « Et pourtant, ajoutait-il, j'ai tant d'idées. » « Mais, Degas, répondit Mallarmé, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots ». On fait des vers avec des mots et des idées. Il faut des idées pour être peintre, musicien, poète. C'est cette vérité qui fait la force de l'Idéalisme.

*
* *

Le plaisir musical réunit et met d'accord le plaisir sensoriel et sensori-moteur des sons et des mouvements ; le plaisir architectural des formes sonores ; le plaisir des sentiments et du monde confus et précis qui s'agite derrière eux : il semble que le musicien règne sur un monde élémentaire de schèmes rythmiques et mélodiques, qu'il interprète et que nous interprétons aussitôt en langage d'affectivité.

Tout l'esprit du musicien se contracte dans l'acte qui synthétise ces opérations élémentaires.

Donc, à la base, un élément de pure sensibilité ; un plaisir sensoriel, des sensations agréables, à défaut desquelles le sentiment ne peut naître ou s'achever ; et l'excitation de ce plaisir, sorte d'irradiation diffuse, dynamogénie.

Mais ce plaisir est beauté, donc arrangement, ordre, architecture.

Et cette architecture est animée et expressive.

Digitized by Google

L'art musical enveloppe donc une synthèse et une hiérarchie de talents ; et c'est pourquoi aussi il y a différents degrés d'incapacité musicale. Chacun de ces moments peut prendre la prépondérance. Peut-être que l'histoire de la musique nous les montrerait se succédant depuis le plus humble jusqu'au plus élevé. La musique n'a-t-elle pas été d'abord le plaisir des sons et des mouvements ; n'a-t-elle pas été ensuite le décor sonore de la vie religieuse ou noble, une architecture de festivité, jusqu'au jour, assez proche de nous, où elle a conquis son âme, s'achevant en intériorité ?

*
* *

« La poésie est une musique où l'idée s'est faite sentiment (1). » Certes la poésie a bien des formes et elle est au service de bien des causes (2). Elle exalte sous sa forme épique les grands idéaux collectifs ; elle exprime en de grandes fresques, sous la forme d'actions ou d'événements, la vie sociale d'une époque.

Lyrique, elle traduit les mouvements de l'âme, les voix intérieures, les contemplations.

Dramatique, elle exprime l'action naissant de la vie intérieure, sortant vivante de l'âme pour entrer en conflit avec la contrainte sociale ou la destinée naturelle.

Nous la voyons revêtir toutes ces formes au cours de l'histoire : tantôt plus extérieure, tantôt plus intérieure.

Il est possible qu'elle parte, comme la musique, de l'extérieur, du social, de l'architectural, du décoratif

(1) Suarès, *Revue Musicale*, 1921, 6.

(2) Hegel disait justement que le fond de l'art, qui a pour expression la parole, c'est le monde tout entier de la pensée et de l'imagination ; c'est l'esprit habitant sa propre sphère. (Hegel, IV, 135.)

Digitized by Google

pour atteindre, à de certaines époques et à de rares moments, son essence de pure poésie. Dans l'épopée et le drame, des sentiments socialisés s'exposent et s'affrontent; dans le lyrisme, des sentiments plus subtils, fleur fragile de haute civilisation.

De même la poésie oscille entre la plastique et la musique et elle se présente à bien des degrés de tension : tantôt plus fluide et tantôt plus solide.

Mais quelle qu'elle soit, sous quelque aspect qu'elle se présente, elle réunit toujours l'ensemble d'éléments que nous allons distinguer, et c'est précisément parce qu'elle est une telle synthèse, que sa condition poétique est toujours à la fois complexe et instable :

« Qu'il s'agisse de sensibilité, d'imagination ou d'intelligence, dès que le poète donne trop de besogne, offre trop de plaisir à l'une quelconque de nos facultés, il trouble en nous la quiétude nécessaire à l'état de grâce poétique. C'est ainsi qu'un trop grand nombre d'entre eux, je dis même d'entre les grands, nous rendent à la prose, nous emprisonnent dans la prose, les uns à force de nous émouvoir, d'autres à force d'amuser notre goût par le pittoresque, d'autres à force de solliciter la curiosité de notre esprit (1). »

*
* *

« La poésie est une musique où l'idée s'est faite sentiment (2). »

La poésie met à l'œuvre des éléments musicaux et

(1) Abbé Brémond, *Entretiens avec Paul Valéry.*

(2) Edgar Poë disait de même : « La musique associée à une idée agréable, c'est la poésie. La musique sans idée, ce n'est que de la musique, c'est, par son caractère défini, de la prose. » *Works*, X, 153.

Digitized by Google

plastiques, des éléments logiques et affectifs. Chez certains artistes et à certaines époques, parfois elle est tout près de se perdre dans le jeu des formes sonores, parfois dans la pure intellectualité du discours.

Mais, à vrai dire, il n'y a poésie que par l'interaction et la synthèse de l'idée, du sentiment, des images, de la musique verbale et de la courbure de la forme poétique. Pour le poète, comme pour tous les artistes, la pensée n'existe que tombant sous les sens. Son rêve est toujours un élan vers le mimétisme d'action et la formulation verbale.

*
* *

Il y a dans tout poème des notions qu'on pourrait confier à la prose, des peintures, des pensées : narration, drame, éloquence, raisonnement. Il y a des vers qui sont de belles phrases plutôt que de beaux vers.

Et pourtant la poésie ne résulte pas du sens intellectuel du poème. Certes elle ne l'exclut pas, bien au contraire, mais elle existe en dehors de lui.

Un poème a certes d'autres beautés que des beautés proprement poétiques : splendeur des images, qualité du langage, perfection de la composition, valeur du sens intellectuel, attrait du récit : qualités qui conviennent aussi à une belle prose et qui ne suffisent pas à faire une poésie.

Le drame, le récit, l'éloquence, le pathétique, enfin les hautes pensées rationnelles, tout cela peut ajouter à la beauté d'un poème, pourvu que ne manque pas la poésie.

Une idée, un thème n'est pas poétique en soi-même. Il le devient. Il n'y a pas d'idée qui ne puisse devenir poétique. Il n'y a pas de poésie dont on ne puisse déga-

Digitized by Google

ger une idée pure. Mais l'état d'idée pure est tout ce qu'il y a de plus contraire à la vie poétique.

La pensée poétique, ce n'est ni la pensée utilitaire, ni la pensée logique, ni la pensée spéculative. C'est d'abord la pensée enveloppée dans les formes de l'imagination symbolique ; non pas la pensée abstraite, le sentiment pur ou la précision des objets sensibles ; mais la généralité de la pensée se coulant dans les formes du monde réel, enveloppée d'images qui s'y ajustent.

Toutefois l'enveloppement d'un thème dans un symbole, l'appel aux images qu'il y a dans toute idée ne suffit pas à créer la vie poétique ; il y a de froides allégories, des illustrations d'idées qui n'ont rien à voir avec l'art.

Qu'elle s'enveloppe d'abord dans un symbole ou qu'elle s'exprime directement par la phrase, la pensée poétique a cette vertu de faire surgir la valeur poétique du symbole et de la phrase. Le fait d'envelopper une idée abstraite dans un symbole ne suffit pas à lui conférer une valeur poétique, à moins que le symbole ne soit déjà poétique par lui-même. Il y a tels enveloppements dans des symboles qui ne sont que du travail bien fait et qui gardent comme un relent didactique. Si le symbole n'est pas poétique, l'idée gêlera en l'abordant. Si le thème n'est pas déjà poétique, il ne recevra qu'une valeur d'emprunt des images et de la musique qui s'emploient à l'exprimer.

La poésie apparaît quand le thème s'enveloppe d'un symbole qui le reflète ; quand il s'organise un paysage intérieur, une atmosphère plastique et musicale, quand les aspirations du cœur animent les apparences des choses, quand se réalise l'enlacement des peintures physiques et des émotions.

Digitized by Google

Le thème poétique a parfois le don de faire jaillir la lumière par la juxtaposition de deux idées ou de deux images jusqu'alors distantes dans l'espace ou dans le temps.

Mais il n'est pas nécessaire que le symbole soit une autre région spirituelle, un autre plan de la pensée. Il y a des poèmes qui reposent sur l'interaction de deux plans. Il y en a d'autres qui reposent sur la manière poétique dont le thème est filé, sur tout l'essaim de pensées, de sentiments et d'images qui gravitent autour de lui ; et lorsqu'il y a symbole, le mieux n'est-il pas que le symbole naisse du thème et ne soit en quelque sorte que sa figure sensible ? A vrai dire, l'image poétique est moins une image qu'un rapport.

Le thème poétique est donc la fusion parfaite de l'idée et de l'image, et c'est ainsi qu'il est l'élément générateur du poème.

Ainsi, d'une part une idée enveloppée d'images et d'où surgissent des images, une idée génératrice d'une mélodie et d'où surgit une mélodie, d'autre part des images, une mélodie, enveloppées d'une buée spirituelle et qui aspirent à se condenser en un thème. Hegel n'avait pas tort de dire que la pensée n'est poétique qu'autant qu'elle maintient les extrêmes dans leur harmonie et qu'elle se tient entre le monde de la pensée et celui de la perception ; elle est richesse des formes sensibles, fondue immédiatement avec le sens intime, et c'est ainsi qu'elle compose un tout original (1).

Qu'il fasse appel à un symbole, aux images ou à la musique des mots, le thème poétique est d'abord une essence irréductible à la connaissance rationnelle et

(1) Hegel, IV, 201.

Digitized by Google

qui dépasse l'univers du discours. C'est une sorte d'incantation et de magie, surgie elle-même d'une puissance d'incantation, d'un état d'âme à la fois fluide et organisateur, qui transmet à tous les degrés de réalisation qu'elle organise la vie qu'elle a puisée dans cet état originaire ; c'est une réalité mystérieuse et unifiante qui répand autour d'elle un enchantement obscur.

Une idée poétique est d'abord un moment de l'âme. Sa puissance d'expression tiendra, pour une part, à sa valeur originelle. Elle ne fera qu'expliciter ce qu'elle contient. Elle est pour un instant le thème qui oriente et domine toute l'âme du poète et du lecteur ; le thème autour duquel leur vie tout entière s'organise. Sa puissance, c'est précisément cette valeur de concentration et de fascination. Sa puissance, c'est sa fécondité et sa profondeur. Le poète est d'abord son propre enchanteur; et c'est dans la mesure où elle l'enchante que l'idée se réalise, par la vertu de tout ce qu'elle attire autour d'elle et de tout ce qu'elle fait surgir du fond de la conscience ; richesse et profondeur harmonieuses que le thème évoque et conduit ; qu'il conduit vers une forme ; car rien n'est poétique, car rien n'est esthétique qui ne vise d'abord une forme. Le plaisir poétique n'est pas simplement une sorte d'effusion, un soulèvement d'activité psychique, plus ou moins mêlée et confuse, et quelque chose comme la joie de sentir. Cette joie se rencontre bien ailleurs que dans l'art ; c'est une des formes de la joie de vivre. Le plaisir poétique n'est pas seulement fécondité, profondeur, richesse : tout cela se rencontre ailleurs que dans l'art. Il est avant tout organisation de nos richesses affectives et orientation de ces richesses vers leur expression : une sorte de musique de l'âme orientée vers la formule verbale ou

Digitized by Google

vers les schèmes qui la préparent ; un jeu libre pour réaliser le thème affectif en paroles heureuses.

Sentir ne relève point de l'art ; mais bien sentir l'expression que vise le sentiment que l'on sent. Pour l'artiste, la vie s'exprime dans l'art comme le sentiment dans la science. L'artiste éprouve les sentiments dans et vers leur forme esthétique. Si la forme n'est pas dès le principe, elle n'apparaîtra jamais. Et n'est-elle pas, dès le principe, dans l'arrangement que le thème impose à toute l'âme, dans cette espèce d'architecture musicale, de structure symphonique qu'il dessine au dedans de nous ? La relation du contenu et de la forme dans l'art est toujours une sorte de synthèse *a priori*.

Un thème poétique, ce n'est donc pas une aventure, une histoire, une idée, un sujet ; c'est la progression musicale, c'est le développement verbal, c'est la coulée plastique qui portent l'aventure quelle qu'elle soit ; c'est l'exigence de musique verbale et de vision plastique, sans laquelle il n'y aurait que narration ou dissertation.

Le thème poétique de Booz endormi, ce n'est pas l'histoire de Ruth et de Booz, encore que grandement importe la poésie dont ces noms sont chargés. C'est le merveilleux sommeil, de rêve et d'extase, dans la merveilleuse nature et dans la merveilleuse nuit. Les faits de cette histoire s'enveloppent d'un choix exquis d'images et d'un nombre charmeur ; mais tout converge vers l'ombre nuptiale, et l'on peut dire qu'elle se prépare elle-même dans les strophes antérieures d'exposition historique et d'énoncé de faits.

Le poète vise donc le poème, c'est-à-dire le sentiment total qu'est le poème : sentiment qui se construit à mesure, à partir d'une intention initiale, d'où parfois il se dégage comme d'une gangue. Il arrive, en effet,

Digitized by Google

que tout un afflux de sentiments divers concoure à la naissance d'une œuvre. Ce que le poète éprouve, lorsque l'œuvre commence à naître, l'ensemble de complexus affectifs d'où elle émerge, ce n'est pas le sentiment poétique. Nous savons, par exemple, par de nombreuses annotations en marge de certains poèmes de Victor Hugo, quelles préoccupations, quels événements, quels sentiments reliés à son histoire ont accompagné la genèse de tel ou tel poème. Tout cela c'est l'âme de l'artiste en travail du poème ; ce n'est pas le poème, qui s'en libère, au moins autant qu'il s'en nourrit ; ce n'est pas le sentiment poétique, lequel est la recherche du poème (1). Une réalité, d'où se dégage un idéal, qui de nouveau travaille à se faire réalité, voilà le dessin de toute création. Et c'est devant le poème que nous sommes placés, nous autres lecteurs, enlacés par son incantation magique, captifs de ses rythmes et de ses harmonies, dociles au mouvement qu'il nous contraint d'adopter ; c'est par la courbe même de sentiment qu'il dessine en fin de compte que nous prenons contact avec le poème. A notre tour, sur le dessin du poème, nous pourrons nous laisser aller à notre rêverie intérieure, à notre aventure personnelle. Le poète l'ignore, comme nous ignorons la sienne, sauf lorsque nous faisons de l'érudition. Le sentiment poétique, c'est le poème lui-même. Or, le poème est le terme du sentiment poétique, du thème affectif initial qui, mu par sa propre exigence, conquiert progressivement les formes et les sons, sans lesquels il semble qu'il n'ait pas pu naître et qui ne sont que sa réalisation.

---

(1) Quelques-unes des strophes les plus poétiques et les plus originales de *Booz endormi* sont venues s'annexer au dessin primitif.

Digitized by Google

*
* *

Nous venons de voir le thème poétique en marche vers sa réalisation plastique et musicale. Transportons-nous à l'autre extrémité du trajet.

Il n'y a pas de musique verbale pure. Parfois notre propre langue nous fait illusion. Il nous semble souvent que tel poème resterait musical, si nous réussissions à faire totalement abstraction du sens, et nous en donnons pour preuve que parfois nous trouvons à certains vers très peu significatifs un plaisir musical très vif, et aussi à de certains poèmes, sans prêter attention au sens, ou même en l'oubliant tout à fait. Je crois bien que c'est pure illusion, et que, sans que nous le remarquions, le sens soutient les sonorités ; seulement il nous est si familier, ou il est si peu remarqué pour lui-même, qu'il est comme absorbé dans la sonorité même et dans les coupes poétiques. Faisons une expérience plus sincère. Essayons la même épreuve dans une langue que nous ne comprenions pas du tout. Faisons-nous lire une suite de vers particulièrement mélodieux pour des oreilles du pays. Au début peut-être notre instinct prosodique sera flatté (1). Mais nous n'y verrons qu'une harmonie élémentaire, et, au bout de peu de temps, nous en aurons franchement assez (2).

S'il n'y a pas de musique verbale pure, on peut dire aussi bien qu'il n'y a pas de musique vocale entièrement non verbale.

« Il semble *a priori* que la voix humaine devrait

(1) Voir Ed. Gosse, *Père et Fils*, 190.

(2) Sur la difficulté de sentir l'harmonie d'une poétique étrangère, voir Legouis, *Défense de la poésie française à l'usage des lecteurs anglais*, 1912.

Digitized by Google

pouvoir se laisser traiter en instrument et ne pas exiger le secours de la parole ; or, il se trouve que, chaque fois qu'on se contente de faire vocaliser la voix sur une voyelle quelconque, en la privant de l'armature que lui fournit le son articulé, l'impression produite a toujours quelque chose d'incomplet, d'inachevé au point de vue purement sonore. Il semble que le mot, la syllabe servent précisément à dégager la valeur musicale de la voix humaine (1). »

Les éléments musicaux de la parole n'ont donc pas de valeur musicale en eux-mêmes et par eux-mêmes. Ils puisent cette valeur dans la structure de la langue et le mécanisme de la parole et dans la signification sans laquelle le langage n'est qu'un bruit confus. La démonstration de cette thèse peut se lire chez Becq de Fouquières et surtout dans le beau livre de M. Grammont. Nous verrons dans un chapitre ultérieur que l'harmonie du vers, qui repose sur un jeu de timbres, n'est perçue comme telle que quand l'idée s'y prête, l'idée, c'est-à-dire aussi bien les sous-entendus et l'intention que le sens exprimé — et que ce jeu de timbres symbolise avec elle.

Le poète est en quête des sonorités convenables à la pensée. On assiste souvent, par les corrections des auteurs, à ce progrès de valeur symbolique.

Victor Hugo avait mis d'abord :

> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles,
> Un souffle tiède était épars sur Galgala.

Il a mis ensuite :

> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles,
> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

---

(1) Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1923, p. 175-176.

Digitized by Google

Sans doute il a voulu éviter les quatre occlusives dentales du vers modifié, mais il a cherché, ou il a trouvé un jeu de timbres et d'allitérations merveilleusement convenable à l'idée, et au moment du poème ; il a créé autour de « parfum » et de « souffle » ce que Becq de Fouquières appelait une vassalité de tonalité ; et, s'il a voulu éviter les quatre occlusives dentales, c'est précisément parce qu'à ce moment du poème leur intervention n'était point appelée par le sens et n'avait aucune valeur expressive.

Le rythme, lui aussi, n'est expressif que quand il traduit la structure de la pensée et du sentiment. Entre la sensibilité ineffable, multiforme et asymétrique, et la carrure traditionnelle des mètres réguliers et des poncifs, l'expression se construit par l'adaptation exacte du mouvement au mouvement. Une sorte de motif dynamique impose sa forme ou son impulsion à de longs mouvements poétiques. Il y a des poèmes tout entiers qui sont construits sur un tel motif (1).

*
* *

Je n'irai pas jusqu'à nier qu'il y ait dans le rythme et l'harmonie comme une préfiguration de sens, comme l'évocation d'un thème, et dans la nudité abstraite des coupes une secrète vertu, et dans le vide apparent des formes une convenance préalable aux idées. Parfois, malgré le caractère prosaïque du sens, certaines formes de phrase, certaines coupes métriques ont une vertu prodigieuse. Il est vrai que souvent ce sont des coupes déjà connues, évocatrices parce qu'elles sont ailleurs

(1) Claudel, *Nouvelle Revue française*, 1925, 429.

Digitized by Google

au service d'une meilleure cause. Elles apportent au vers banal la puissance de suggestion d'un vers expressif.

*
* *

La poésie est entre la raison, l'art plastique et la musique. Elle est le sentiment intellectualisé qui se fait langage après s'être épanoui en toutes les floraisons qu'exprimera le langage. Elle est à son terme l'adéquation du sentiment et du langage. Non pas certes le langage utilitaire et social de nos sentiments. Mais le sentiment affranchi et le langage libéré, au niveau l'un de l'autre.

*
* *

En somme, le poète se meut simultanément sur deux plans ; il est au point de rencontre de deux courants ; il écoute deux mondes.

Il entend monter l'appel des sonorités et des rythmes vers l'idée illuminatrice. D'une plénitude diffuse, en quête de sa propre expression, il entend venir un appel aux sonorités et aux rythmes. Tout son travail poétique s'encadre entre cette double virtualité.

*
* *

Après ces analyses, il n'est pas besoin d'insister et d'aller chercher dans d'autres arts des témoignages analogues.

Elles nous permettraient d'écarter bien des théo-

Digitized by Google

ries inexactes ou incomplètes, si nous voulions parler doctrine (1). Le sensualisme, le formalisme, l'« essentialisme » sous la double forme du naturalisme ou de l'idéalisme sont bien incapables d'expliquer l'acte esthétique, qui est précisément la synthèse des moments que chacune de ces doctrines s'applique à distinguer.

L'état esthétique est un état d'équilibre, un jeu harmonieux des facultés. Un tel subjectivisme n'a rien qui amoindrisse le beau. Un tel accord marque une des cimes de la vie spirituelle, étant l'accord de la vie mentale, et l'âme même en harmonie.

Le vrai se manifeste par la certitude. Le juste par la sérénité de la conscience. Le divin par l'extase. C'est toujours en langage de conscience que parlent les réalités.

Ce langage de conscience parle réalité. L'esprit qui s'unit tout entier dans le jugement de goût, c'est après tout le même esprit qui œuvre toute la réalité. Et l'accord de la réalité avec l'esprit est précisément ce qui rend possible le jeu harmonieux des facultés. La compatibilité du monde et de l'esprit est le fait essentiel qui se manifeste et se fragmente dans les jugements esthétiques (2).

---

(1) Contenu et forme doivent être distingués dans l'art, mais ne peuvent être qualifiés séparément comme artistiques, précisément parce que leur relation seule est artistique, c'est-à-dire leur unité... et l'art est une véritable synthèse esthétique *a priori*, celle du sentiment et de l'image dans l'intuition, à propos de laquelle on peut dire que le sentiment sans l'image est aveugle et vide l'image sans le sentiment. B. Croce, *Bréviaire d'esthétique*, 46.

(2) Lotze, *Geschichte der Æsthetik in Deutschland*, 66.

Digitized by Google

*
* *

Le sentiment esthétique et le corps

Il va de soi que tout plaisir esthétique est à base sensori-motrice.

S'il n'est pas juste de dire, avec Nietzsche, que l'esthétique n'est qu'une physiologie appliquée, il faut dire qu'elle est d'abord une physiologie appliquée.

L'agrément sensible est d'abord « un rythme intérieur et bien réglé des organes des sens ». La perception agréable correspond à un certain jeu des organes, à un certain mode de fonctionnement.

Mais la sensation agréable n'est pas *ipso facto* la sensation belle. La sensation belle est constituée d'une manière particulière. Elle n'existe que dans un monde de beauté ; elle est construite en fonction d'un système de sensations qui toutes ensemble, dans leur rapport et par les lois de leur construction, constituent ce monde. La sensation belle implique, dans sa constitution propre comme dans sa dépendance des autres sensations du même ordre, la position et la perception de tout un jeu de rapports qui permet précisément leur agrément et leur compatibilité. Par exemple, c'est parce qu'une note musicale correspond à certains rapports mathématiques qu'elle est apte à constituer avec d'autres une forme musicale. Il y a un mathématisme sous-jacent à chaque art.

*
* *

La perception esthétique déclenche dans l'organisme les modifications de toute espèce qui accompagnent

Digitized by Google

l'émotion : troubles circulatoires, respiratoires, sécrétoires, variations du tonus musculaire.

Il suffirait d'une étude attentive pour en dresser assez exactement la symptomatologie. Les descriptions sont, à l'heure actuelle, assez floues. Beaucoup d'auteurs se préoccupent surtout de conclure au caractère explicatif de telles modifications, mais se montrent assez peu soucieux de les étudier de façon objective (1).

Les artistes témoignent volontiers de ces troubles organiques. Berlioz écrit à propos de l'audition musicale : « Mes forces vitales semblent doublées... agitation étrange dans la circulation du sang ; mes artères battent avec violence ; larmes... contractions spasmodiques des muscles, tremblements de tous les membres, engourdissement total des pieds et des mains, paralysie partielle des nerfs de la vision et de l'audition ; je n'y vois plus, j'entends à peine. Vertige. Demi-évanouissement (2). »

« Mes objections contre Wagner sont physiologiques, disait Nietzsche ; je respire difficilement, mon pied se fâche et se révolte ; mon estomac proteste et aussi mon cœur, la circulation de mon sang, mes entrailles.

« Mon corps tout entier demande à la musique un allégement ; comme si toutes les fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes légers, hardis,

---

(1) Voir par exemple VERNON LEE, *Beauty and Ugliness*. WÖLFFLIN écrit : « Les colonnes puissantes effectuent en nous des innervations énergiques. La respiration est commandée par la largeur ou l'étroitesse des rapports spatiaux ; l'innervation se fait alors en nous, comme si nous étions nous-mêmes ces colonnes qui portent ; nous respirons profondément et pleinement, comme si notre poitrine était aussi large que ces halls que nous contemplons. » Cité par BORISSAVLIÉVITCH, p. 277.

(2) BOSCHOT, *Une vie romantique*, 36.

Digitized by Google

effrénés et orgueilleux ; comme si la vie d'airain et de plomb devait perdre sa lourdeur, sous l'action des mélodies dorées, délicates et douces comme de l'huile (1). »

*
* *

Mais si l'on étudie les recherches expérimentales qui visent à la précision, on ne peut s'empêcher d'être frappé de la banalité de ces sensations organiques. La musique, qui a été le mieux étudiée de ce point de vue, nous apparaît comme un puissant excitant sensoriel (2). Mais c'est par son intensité qu'elle semble agir, beaucoup plus que par ses formes proprement dites (3), et aussi par sa valeur affective qui, loin d'être constituée par ce déclenchement de sensations organiques, paraît bien l'occasionner en partie.

Nous savons surtout que les excitations musicales sont dynamogéniques, qu'elles déterminent une augmentation générale de l'activité organique ; que ces

(1) « Die Musik befördert durch ihre unendlich mannigfaltig wechselnden Momentanreize die Ausdünstung, durch Zerstreuung macht sie Erleichterung und hat bei Widederholung einen wohlthätigen Einfluss auf Seele und Leib. » Wilhelm Chr. Müller, *Æsthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst*, 1830.

(2) Ces recherches ont porté soit sur l'excitation globale que traduit par exemple l'audition d'un morceau de musique, soit sur l'effet de certains éléments isolés de la musique, sons isolés, hauteur des sons, rythmes, etc... Voir Couty et Charpentier, *Arch. de Phys. normale et pathologique*, 1877 ; Dogiel, *Ueber den Einfluss der Musik auf Blutkreislauf* (*Arch. f. Anatomie und Physiologie*, 1880) ; Féré, *La fatigue par les excitations auditives* (*Comptes rendus de la Société de Biologie*, 1891) ; Binet, Courtier, *Année Psych.*, 1896 ; Mentz, *Année Psych.*, 1897 ; Vaschide et Lahy, *Rivista music. Italiana*, 1902 ; Ingegnieros ; Weld, *An Experimental Study of Musical Enjoyment* (*Am. Journal of Psychology*, 1912) ; Foster et Gamble.

(3) Binet et Courtier, *Année Psychologique*, 1896.

Digitized by Google

réactions organiques sont banales et les mêmes qui sont communes à toutes les émotions en général ; qu'il n'y a donc pas de réactions fonctionnelles qui soient spécifiques de l'émotion musicale (1).

Ainsi, ou bien des réactions banales à l'excitation auditive, ou bien des réactions banales à l'émotion suscitée par la musique. La qualité proprement musicale du plaisir musical ne semble pas s'inscrire dans l'organisme en tracés qui nous soient lisibles (2). Enfin, beaucoup de réactions s'éliminent par l'adaptation à l'excitant, par l'effet de l'habitude (3).

Devant la banalité de ces réactions, il ne me paraît pas nécessaire d'entrer dans leur description. Je me borne à renvoyer aux travaux que j'ai cités : je n'ai rien à y ajouter.

*
* *

On a voulu appliquer ici la théorie de William James. La perception déclencherait immédiatement et par voie réflexe cet ensemble de sensations organiques. L'émotion esthétique ne serait que la conscience en retour de telles sensations.

La musique, nous dit-on, est la mimique sonore de la motricité émotionnelle. Inversement, l'émotion musicale n'est que la répercussion kinesthésique et cœnesthésique de la musique (4).

---

(1) Ce sont les conclusions de INGEGNIEROS, p. 50.

(2) D'après WELD, il est du reste très difficile de distinguer les modifications organiques qui, lors de l'audition musicale, relèvent de l'émotion d'avec celles qui relèvent de l'attention.

(3) VASCHIDE et LAHY.

(4) BOURGUÈS et DÉNÉRÉAZ, *La musique et la vie intérieure* ; Jean D'UDINE, *Qu'est-ce que la danse ?*

Digitized by Google

La musique est d'abord dynamogénie ; elle est la répartition et la combinaison savante des excitations qui suscitent un maximum d'augmentation d'activité de l'organisme avec un minimum de dépense nerveuse.

L'origine motrice de l'art musical est comme une confirmation historique de cette constatation psychologique.

Mais c'est par la cœnesthésie que la musique exerce ses effets les plus profonds et les plus universels. La cœnesthésie est « l'âme des entrailles ». La musique pure perd souvent son caractère moteur. Elle cesse d'exprimer les mouvements corporels, segmentaires, pour se faire l'écho des attitudes viscérales (1).

Ainsi la cœnesthésie dessine en quelque sorte le fond de l'émotion. La kinesthésie brode sur elle et la caractérise.

La musique éveille donc des degrés de tension émotionnelle que le sujet traduit avec plus ou moins de précision en langage de sentiment, par référence aux états mentaux qui sont construits sur le même rythme.

Si nous examinons les faits du point de vue de la création esthétique, nous dirons que, sollicité par des événements réels ou imaginaires, le musicien en subit la puissance affective et dynamogénique, qu'il insère et traduit dans les formes musicales. Le plaisir de l'auditeur les y retrouve et les en dégage. « La musique est la mimique sonore de la motricité émotionnelle (2). » Les formes musicales, la cinématique sonore sont comme l'expression du geste et des variations cœnesthésiques.

---

(1) J. D'UDINE, p. 95.
(2) Pierre LASSERRE.

Digitized by Google

*
* *

Or nous ne trouvons pas dans ces réactions banales de quoi qualifier le sentiment esthétique. Lorsque la vue d'une salle haute et bien proportionnée nous fait respirer largement, ce n'est pas l'ampleur de notre respiration qui constitue le plaisir d'art que nous trouvons à ces belles proportions, encore que peut-être elle y contribue (1) : c'est une belle chose de respirer largement et librement dans le sentiment de la liberté qui rend belle cette respiration large et libre et qui réjouit l'âme.

Nous ne trouvons pas dans ces réactions organiques de quoi constituer le sentiment lui-même. Le tort de la théorie de James, comme on l'a fait abondamment remarquer, est d'oublier l'intérêt affectif qui, en présence d'une situation donnée, déclenche les sensations organiques et les organise en émotion ; d'oublier aussi que ces sensations, à moins d'être chargées d'une tonalité affective, nous restent indifférentes. Ce sont précisément les mêmes objections que nous ferions valoir contre une théorie périphérique du sentiment esthétique.

Ces réactions organiques, ou bien sont de simples réflexes de l'excitation auditive ou visuelle et comme telles indépendantes de la valeur esthétique et dépendant surtout de l'intensité d'excitation ; ou bien elles dépendent du sentiment esthétique et n'existent que

(1) Vernon Lee et C. Anstruther Thomson, *Beauty and Ugliness* (*Contemporary Review*, 1897) ; et Lipps, *Dritter ästhetischer Bericht* (*Arch. für Philos.*, VI, 385).

Digitized by Google

par lui. Le jugement et le sentiment esthétique précèdent et déclenchent ces réactions organiques. Ils les accompagnent, les interprètent et les composent en sentiments.

Ainsi, sans l'ensemble mental très complexe que forme ce jugement esthétique, dont nous avons analysé les éléments constitutifs : interaction des qualités sensorielles, des formes, du caractère expressif des formes, sans cette motivation mentale, comme disait Wundt, il n'y aurait que des réflexes organiques très élémentaires, et tout à fait incapables de se composer en émotions. Ce n'est pas le simple plaisir de l'agrément sonore, c'est la perception de la beauté sonore qui intervient dans l'attitude musicale.

Il suit de là que le sentiment proprement dit, et le sentiment esthétique en particulier, nous paraît plus vaste que son expression organique. Ces états organiques, qu'on nous décrit avec une précision croissante, ne sont qu'une étape de relai, un moment de réalisation du sentiment esthétique.

Certes, tous les sentiments ont en commun la gaine organique qui les enveloppe des battements du même cœur et des oppressions de la même poitrine. Le complexe d'attitudes et de représentations qui constitue un sentiment supérieur se revêt du même corps organique que les émotions les plus élémentaires.

Mais ce corps organique, il convient de ne l'envisager qu'en fonction de l'ensemble dont il fait partie. Le sentiment esthétique, comme tout sentiment du reste, est plus vaste que son expression organique. On a quelquefois invoqué à l'appui de la théorie de James le fait qu'il y aurait des émotions constituées uniquement par de telles réactions, et d'où toute représentation serait absente. Admettons qu'il en soit ainsi.

Digitized by Google

Le fait ne prouve rien. Telle ou telle portion d'une émotion peut devenir pour la conscience le signe de l'émotion tout entière et de tous ses aspects. L'âme connaît et éprouve symboliquement. Un ensemble est présent implicitement dans un de ses éléments qui a l'air d'être seul donné présentement. Un faible symptôme organique, un battement de cœur, une inspiration plus profonde peut être comme la réduction de tout un ensemble de symptômes organiques et de représentations mentales ; il les signifie. C'est une allusion (1). C'est un fait du même ordre que celui qui se passe pour la pensée sans images. Inversement, un orage organique n'a de sens affectif que lorsqu'il signifie un sentiment (2).

Ainsi le jugement esthétique n'est pas une simple agglomération de sensations organiques, pas plus qu'il n'est d'ailleurs une simple combinaison de représentations : à une théorie herbartienne nous pourrions faire des objections très analogues. Et nous ne voulons pas soutenir contre James qu'il n'existe point de sentiments où la représentation n'apparaisse guère ; en vertu de ce que nous venons de dire, le fait ne nous gênerait aucunement s'il était établi.

*
* *

Dans ce tumulte organique, la qualité du sentiment est nettement engagée. Ce tumulte est orienté. Les réactions organiques ne traduisent pas seulement l'in-

(1) « Une larme peut être le résumé poétique de tant d'impressions simultanées, la quintessence combinée de tant de pensées contraires. » AMIEL (Éd. BOUVIER, I, 333).

(2) Voir TITCHENER, 494.

Digitized by Google

tensité de l'excitation initiale et la participation plus ou moins ardente du sujet. Elles traduisent aussi la direction d'activité que l'événement vient solliciter et où l'émotion l'engage. L'auditeur incarne, réalise la musique. Il la joue dans son corps. Il en est le mime. C'est en ce sens que toute musique est de danse, que toute mélodie est une série d'attitudes.

L'action et l'attitude sont incluses dans la nature de l'émotion, toute émotion impliquant au préalable une réaction subjective et recevant du rapport du sujet à la situation une partie de son expression. L'expression de l'émotion traduit en partie la réaction du sujet à la situation donnée, c'est-à-dire la fonction que la situation vient mettre en éveil et qui tend à se dépenser dans sa direction propre. A côté de la décharge diffuse, comme dit Spencer, il y a une décharge systématisée, qui représente précisément cette orientation de la fonction. Des émotions assez simples comme la colère et la peur montrent bien la combinaison de ces deux principes. La joie et la tristesse, sous leur forme active et tendue, sont pleines d'esquisses d'actions. Même dans la douleur physique, une bonne partie de la mimique exprime la lutte contre la douleur. Sous leur forme passive et détendue, elles sont pleines de repos et de pauses, de cessations d'actions, qui ont un sens encore par rapport à l'orientation du sujet.

Plus le sentiment devient complexe, plus il se spiritualise, et plus son expression somatique lui devient inadéquate. Un sentiment subtil et profond s'exprime insuffisamment par un acte ou par une attitude. L'expression ici ne vaut pas tant par ce qu'elle représente que par ce qu'elle suggère. Elle est un signe. Au delà du corps, nos sentiments se construisent une enve-

Digitized by Google

loppe plus vaste, plus subtile et plus variée ; jusqu'à un certain point c'est notre monde mental tout entier qui représente et exprime nos sentiments.

*
* *

Ainsi nous ne nions aucunement tout ce qu'il y a de kinesthésique et de cœnesthésique dans le sentiment esthétique. Nous nous bornons à assigner leur rang à ces éléments.

Les sensations organiques réalisent profondément dans l'intimité de notre corps les sentiments esthétiques ; et cette résonance physiologique devient le point de départ de nouveaux sentiments. La mimique interne nous sert à analyser et à comprendre (1). Les mouvements, ébauches de gestes, que la musique conduit, guident jusqu'à un certain point et notre compréhension de la musique et le jeu de notre imagination. Beaucoup d'images et d'interprétations sont portées et soutenues par ces attitudes.

Ici comme ailleurs, le geste déclenche le commentaire oral, le langage intérieur, l'interprétation verbale, dramatique et imagée. Le geste plonge dans la pensée et dans le sentiment par delà le discours. Il suscite les thèmes inexprimés du discours.

Le Moi

Au dire de Schopenhauer, la contemplation esthétique commence par l'effacement du Moi. Le pur sujet de connaissance n'a plus rien de subjectif ; il échappe

(1) Comparer Marbe, 65 : « A la perception du geste se joignit une attitude de conscience que le sujet exprima en disant qu'il avait compris que ce geste traduisait un doute. »

Digitized by Google

aux vicissitudes de son histoire et à la prédétermination de son caractère. Il oublie sa propre aventure et devient le sujet éternel, miroir de l'Idée éternelle. Deux éternités s'affrontent.

Au contraire, l'observation ne donne-t-elle pas à penser que, dans certains états esthétiques tout au moins et particulièrement peut-être chez certains sujets, le contemplateur est tout chargé de son histoire, de ses aptitudes et de ses habitudes affectives, de ses tendances et de ses rêves ; tout animé aussi de la vie étrangère, qui le stimule, s'enrichissant d'elle et l'enrichissant. Pour que l'imagination et le sentiment s'éveillent, ne faut-il pas que l'œuvre nous parle, qu'elle éveille nos émotions et nos souvenirs. Ne faut-il pas, pour nous parler, qu'elle soit en face de nous comme une vie étrangère ? L'éveil, le frémissement, l'ébranlement que nous sentons devant une œuvre a ses origines secrètes au fond de notre être, et dans le rapport de notre être avec celui qui nous parle.

Voilà donc plusieurs degrés et plusieurs variétés possibles de contemplation esthétique. Nous devrions ainsi distinguer : 1° le sujet qui se raconte sa propre histoire ; 2° le sujet qui se raconte une histoire ; 3° celui qui oublie toutes les histoires pour se perdre dans l'objet lui-même ; 4° celui qui oublie la précision et la distinction de l'objet en faveur de l'émoi profond qu'il suscite (1).

En effet, l'expérience nous montre une assez grande variété d'attitudes ; les théories ne font guère que s'atta-

(1) Dans un passage très pénétrant des *Données immédiates*, BERGSON montre qu'il y a des phases distinctes dans le progrès d'un sentiment esthétique. Tantôt le sentiment suggéré interrompt à peine le tissu serré des faits psychologiques qui composent notre histoire ; tantôt il en détache notre attention sans toutefois nous les faire perdre de vue ; tantôt enfin il se substitue à eux, nous absorbe et accapare notre âme entière.

Digitized by Google

cher à l'une ou l'autre de ces variétés et la traiter comme la seule possible. En particulier, on ne peut pas nier qu'il y ait des sujets qui dans l'art rêvent sur eux-mêmes ; d'autres que la sympathie animatrice transporte dans la vie étrangère des choses ; d'autres qui répondent à la description plus calme et plus sereine et plus objective de Schopenhauer ; d'autres enfin qui, tout au moins au paroxysme de l'émotion esthétique, se perdent dans une confusion exaltée.

Tel est aussi le Moi du poète, riche de contenus divers. Tantôt la personnalité abstraite et anonyme, collective encore, tantôt la personnalité concrète et nuancée, tantôt le Moi pur qui domine toutes les expériences.

*
* *

Karl Groos avait autrefois distingué la contemplation paisible, avec oubli de soi (Zufühlung), et la contemplation active avec transposition de soi (Einfühlung) (1).

Müller-Freienfels a repris cette distinction ; son « participant » (Mitspieler) et son contemplateur (Zuschauer) répondent à la description de Karl Groos. Ces deux types représentent deux extrêmes ; car la participation directe à l'événement esthétique doit être accompagnée — sous peine de n'être plus esthétique — d'un regard moins direct. Et, inversement, comprendre implique sympathiser. Il y a mélange de ces deux formes ou alternance. Le spectateur qui éprouve les tourments de Desdémone et les partage

(1) K. Groos, *Æsthetik*, in *Philosophie im XX. Jahrhundert*, 1907.

Digitized by Google

en jouit pourtant ; il éprouve à leur propos des sentiments que Desdémone n'éprouvait pas ; c'est précisément ce surplus qui supporte toute l'attitude esthétique. Inversement, la contemplation a besoin de réaliser, de vivre le spectacle (1).

Voici une observation qui nous montre bien toute la véhémence, toute la naïveté ardente de cette participation bien conforme à la doctrine de l' « Einfühlung » :

« J'oublie complètement que je suis au théâtre. Mon existence personnelle, je l'ai oubliée. Je ne sens que les sentiments des personnages. Tantôt je délire avec Othello, tantôt je tremble avec Desdémone. Tantôt aussi je voudrais intervenir et les sauver. Je passe si vite d'un état à l'autre que je ne me possède pas ; surtout dans les pièces modernes. Pourtant, au *Roi Lear*, j'ai remarqué à la fin que, d'épouvante, je m'étais accrochée à une amie (2). »

Voici maintenant le paisible et un peu sec contemplateur :

« Je suis assis devant la scène comme devant un tableau. A tout moment je sais que ce n'est pas réalité. Je n'oublie pas un moment que je suis assis à l'orchestre. Certes je sens les sentiments ou les passions des personnages. Mais ce n'est que matière pour mon propre sentiment esthétique. Je ne sens pas les sentiments représentés, mais par delà les sentiments représentés. Mon

(1) Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, I, 71.

(2) Müller-Freienfels, I, 66. — Sous une forme beaucoup plus subtile, Balzac écrit dans *Facino Cane* (il s'agit chez lui d'un procédé d'étude) : « Chez moi l'observation était devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs qu'elle allait sur le champ au delà ; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui. »

Digitized by Google

jugement reste éveillé et clair. Mes sentiments sont toujours conscients. Jamais d'entraînement ou, si cela arrive, cela m'est désagréable. L'art commence quand on oublie le « Was » et qu'on ne s'intéresse qu'au « Wie » (1).

Au dire de Müller-Freienfels, le « participant » se rencontrerait surtout en poésie et dans les arts de l'action ; le contemplateur, à propos d'art ornemental et d'architecture. Je n'en suis pas sûr. On peut aussi bien faire de la participation véhémente à propos d'un palais, d'une cathédrale ou d'une arabesque ; l' « Einfühlung » revendique aussi bien le second groupe que le premier — nous avons vu avec quelle vigueur —, et elle trouverait aisément des témoignages pour assurer sa revendication.

Le « participant », selon Müller-Freienfels, est surtout un moteur, un affectif, parfois un peu confus, un dionysiaque. Il vit dans le monde actif du jeu. Le contemplateur est surtout sensoriel et rationnel. C'est un apollinien. Il vit dans le monde du rêve. Le premier est un subjectif ; le second un objectif. Le premier type donne, dans la création, l'art d'expression ; le second l'art de forme.

*
* *

Le contemplateur de Müller-Freienfels à aucun moment ne s'oublie. Il y a des contemplateurs plus objectifs, et la description de Schopenhauer répond, elle aussi, à la réalité. Nous revenons aux distinctions que nous proposions tout à l'heure : l'état esthétique encadré dans le sentiment du moi ; l'état esthétique

(1) Müller-Freienfels, I, 67.

Digitized by Google

affranchi du sentiment du moi ; l'invasion étrangère ; l'extase, où semblent aussi bien disparaître le sujet que l'objet de la contemplation.

Certes ce sont des degrés plutôt que des espèces : mais pourtant certains sujets ont une telle prédilection pour tel ou tel degré qu'elle révèle presque une aptitude. Ce sont aussi des moments ; le même sujet peut traverser plusieurs phases. Ne traverse-t-on pas souvent une période d'excitation et d'effervescence avant d'arriver à une pér ode plus calme et plus passive ? Ce sont aussi des réactions qui s'adressent plus volontiers à tel ou tel aspect de l'art.

*
* *

Le vrai subjectif, ce n'est point le « Mitspieler » de Müller-Freienfels, c'est celui qui se raconte sa propre histoire.

Il est très vrai que, chez beaucoup de gens, la contemplation esthétique dévie en contemplation de soi-même. Se raconter sa propre histoire, évoquer en un jeu de fantômes ses propres virtualités, rêver sur soi-même, c'est pour beaucoup de gens tout le plaisir de l'art. L'œuvre suscite, oriente, concentre et ramène cette rêverie. Elle l'empêche de s'évader en toute liberté : Nous lui empruntons quelques-uns de ses thèmes et nous nous retrouvons dans quelqu'un de ses personnages.

Pour prendre un exemple littéraire, qu'on se rappelle Madame Bovary au théâtre de Rouen. Combien de fois n'arrive-t-il pas que le plaisir est particulièrement vif quand une correspondance étroite s'établit entre le spectateur et le héros du drame, entre le lecteur et

Digitized by Google

le poème ! Le spectateur ou le lecteur se prennent pour le héros. C'est une fusion des deux personnages. L'un est ravi de se reconnaître dans l'autre. On sait le goût de l'adolescence pour les poèmes d'amour.

Le plaisir du roman, presque toujours, c'est de nous communiquer cette vie imaginaire, de nous mettre à la place du héros, de nous donner l'illusion de vivre une aventure (1).

Nous fabriquons volontiers notre propre roman sur le thème que nous fournit l'artiste, ou sur le rythme de son œuvre. Nous verrons plus loin qu'une certaine façon de goûter la musique n'est pas autre chose. A Stendhal elle plaît, non par elle-même, mais comme signe de ses passions. « On ne jouit réellement de la musique que par les rêveries qu'elle inspire. » « Cette musique qui fait rêver à la chose qui, dans le moment, occupe votre âme. »

Pour d'excellents esthéticiens, le plaisir poétique n'est pas autre chose. Selon Souriau, le plaisir proprement poétique — abstraction faite bien entendu du plaisir technique des beaux vers — c'est un état de rêverie sentimentale qui nous apparaît avec un certain caractère de beauté, et que la facture du poème peut du reste susciter aussi bien que son thème (2).

Hytier a repris et développé cette vue (3). Le plaisir poétique, plaisir dû au jeu des images, est très nettement distinct du plaisir esthétique provoqué par la valeur technique des vers. Le plaisir poétique est « un jeu d'images librement systématisées pour la satis-

(1) Cf. Schopenhauer, I, 192.
(2) Souriau, *La rêverie esthétique.*
(3) Hytier, *Le plaisir poétique*; et *Journal de Psychologie*, 1926.

Digitized by Google

faction de l'affectivité profonde ». C'est la vie selon le cœur. Ainsi le plaisir poétique diffère du plaisir esthétique en ce qu'il n'exige que le sentiment et le jeu des images autour d'un thème affectif. Il peut donc y avoir plaisir poétique sans valeur esthétique. L'œuvre la plus dépourvue de valeur contient du rêve en puissance.

On ne peut nier la puissance de suggestion des œuvres d'art. Toutes en effet elles contiennent du rêve en puissance. Mais leur vertu c'est peut-être de le garder à l'état de puissance. La théorie que nous citons abuse d'un fait exact. Il est vrai qu'il y a autour de la contemplation esthétique une marge de rêverie, un halo à la fois imprécis et tout de même défini qui cerne la profondeur affective, un groupement de toutes nos puissances à l'appel d'un chant. Mais l'impression est d'autant plus poétique que cette rêverie ne s'étale pas, ne s'explicite pas en images, qu'elle reste à l'état musical. Ou bien, lorsqu'elle s'explicite, elle n'a pas le droit de se dépenser au hasard. Sur la musique poétique, elle n'a pas le droit de placer comme elle veut les paroles ou les images qui lui plaisent. Il faut qu'images et paroles naissent et se développent selon la poésie même, dociles à son rythme et à son sens profond. Il faut que ce discret commentaire se formule à peine et soit toujours prêt à s'évanouir. Il faut qu'il ne se complaise point en lui-même et qu'il se contente de marquer l'émoi de la sensibilité. N'est-ce point dans l'orientation de la rêverie vers l'œuvre, dans son retour vers l'impression d'art qui la suscite, qu'elle peut prendre le droit de s'appeler poétique ? Mais cette remarque n'enlève pas sa valeur au fait que ces théories nous décrivent. Elles partent d'une observation exacte. C'est bien ainsi que beaucoup de sujets sentent et se comportent.

Digitized by Google

*
* *

Il y a des subjectifs en art et des objectifs. Pour beaucoup d'artistes, confession, expression, ou impression, l'art est toujours en fonction du Moi. Tout ce qu'ils sentent, tout ce qui s'épanche d'eux prend forme plastique, ou verbale, ou sonore. L'histoire de l'art nous montrerait sans doute le développement progressif de la subjectivité.

Pour d'autres, les choses, leur rapport, leurs actions possèdent une valeur par elles-mêmes. Le Moi de l'artiste n'intervient que pour opérer une transposition aussi fidèle que possible. Il est un lieu de passage où la réalité esthétique prend corps.

A vrai dire, le subjectif perce souvent sous le masque de l'objectivité. *Booz endormi* nous semble un immense poème où l'auteur s'est perdu dans son personnage. Et pourtant une recherche plus attentive nous y révèle sa propre personne, sa propre vie (1).

*
* *

Je n'ai pas besoin de revenir sur la contemplation proprement dite. Elle répond bien à cet état d'harmonie et d'équilibre que nous avons déjà décrit. La contemplation, c'est l'accord des fonctions divergentes, qui aboutit à ce résultat merveilleux que nous n'existons plus, mais bien l'objet symbole de cet accord. D'où le sentiment d'une adaptation si étroite que l'œuvre

(1) Marcel Proust, *Nouvelle Revue française*, 1921, 642.

Digitized by Google

prend la place de notre personnalité et semble combler nos vœux et répondre à tous nos désirs. D'où cette apparence de nécessité et d'éternité.

On peut vivre l'œuvre elle-même dans sa totalité et dans la hiérarchie de ses éléments. On peut être particulièrement sensible à sa structure formelle, à sa valeur symbolique, à la puissance impressive de ses éléments sensoriels. Dans tous ces cas, on reste dans le cadre de l'œuvre elle-même.

Mais il peut arriver aussi que la vie affective se libère et se prenne pour objet, qu'on se raconte sa propre histoire ou qu'on s'abîme dans l'histoire d'autrui.

Il peut arriver aussi qu'on tombe en extase, et nous étudierons de près, à propos du sentiment musical, ces états de dépersonnalisation.

L'art suscite, chez certains sujets et à de certains moments, des sentiments intenses, violents, profonds, extase ou ravissement, où l'objet de la contemplation semble disparaître : sorte d'intuition sans formule et d'illumination sans explication.

Tout se passe ici comme dans l'extase religieuse, où la présence divine tout d'un coup se substitue à la prière. Toutes les déterminations sensibles ou intellectuelles ont disparu en même temps que la conscience du sujet s'affranchissait d'elle-même. Et pourtant, en richesse confuse, l'extatique a l'impression de posséder bien plus que ce qu'il a perdu. Dieu lui est devenu consubstantiel.

C'est ainsi que, dans l'extase esthétique, l'œuvre est oubliée et pourtant présente. L'extase reste orientée vers elle et gravite autour d'elle.

Digitized by Google

*
* *

L'étude de l'artiste nous mènerait, nous le verrons, à des résultats très analogues.

Ces états extatiques, au cours de la création, sont très fréquemment décrits. Il y a des artistes qui s'expriment dans leur œuvre, mais n'expriment qu'eux-mêmes. Il y en a qui vivent le contenu de l'œuvre, se perdent dans des formes, dans des personnalités diverses. Il y en a chez qui l'œuvre, dans sa pureté technique, efface l'artisan et son désir, et chez qui l'ascétisme et l'ivresse de la forme prédominent tour à tour.

*
* *

Par la mémoire affective, une œuvre, quelle qu'elle soit, n'éveille-t-elle pas au fond de nous de profonds échos ?

Un souvenir affectif, c'est, semble-t-il, la réapparition d'un moment aboli du Moi, la résurrection d'un passé perdu, l'intrusion soudaine, l'irrésistible envahissement de l'âme par quelqu'une de ses formes anciennes, « les mânes de nos émotions mortes ».

Il peut arriver que l'art suscite l'évocation aiguë d'un moment de notre vie. Mais, la plupart du temps, c'est sous forme anonyme et confuse que nos états affectifs s'ordonnent autour de l'impression présente. Notre expérience affective gonfle de plénitude le moment présent. Des Moi que nous sommes et que nous avons été, certains transparaissent davantage. Il y a parfois comme une renaissance de la sensibilité juvénile; mais rarement des souvenirs précis. Les représentations ou

Digitized by Google

les sentiments que l'artiste suscite sont lestés de notre expérience. Et lorsqu'ils se renouvellent, lorsque l'œuvre nous est devenue familière, elle est chargée d'une bonne part de notre vie. Nous nous aimons en elle et nos précédentes rencontres et notre amitié d'autrefois.

L'existence

« Welch Schauspiel, ach ein Schauspiel nur ! »

La confusion de l'art avec le réel est grossière et inesthétique : c'est du trompe-l'œil. L'art commence par nous avertir de la non-existence de ses objets. Il est convention et non mensonge. C'est pourquoi il est toujours au-dessus des passions basses. « Le monde où elles étalent leurs chairs nacrées et grasses, c'est le monde de la peinture (1). » C'est joie de l'esprit et délectation.

Est-ce à dire que l'art se refuse toute réalité et qu'il oppose avec une netteté implacable la fiction à la réalité ? Au dire de quelques-uns, l'illusion consciente, le sentiment de l'illusion, une sorte d'oscillation entre l'illusoire et le réel, serait l'essence même du sentiment esthétique (2).

Mais au lieu d'une telle oscillation, nous remarquons bien souvent l'oubli profond de la vie au sein du plaisir esthétique et comme une souveraine affirmation de réalité. Nous nous plongeons dans l'œuvre d'art et nous

(1) Maurice Denis, *Nouvelles théories*, 108.

(2) Sur la théorie de l'illusion, voir Konrad Lange ; Dessoir, *Æsthetik*, 38 ; et Lorenz Kjerbüll-Petersen, *Zeitschrift für Æsthetik*, XVI, 210-215.

Digitized by Google

oublions la réalité. C'est quand nous revenons à nous, quand le plaisir esthétique cesse, que nous avons conscience de l'illusion. C'est quand le sommeil cesse ou devient plus léger que nous avons conscience de rêver. Nous affirmons dans l'art une réalité, mais qu'est-ce que cette réalité ?

*
* *

Cette oscillation, cette conscience de l'illusion, nous la voyons à plein dans les jeux superficiels où nous ne prenons pas au sérieux ce que nous faisons, où nous avons conscience de créer un monde futile, où nous ne perdons pas de vue l'opposition du jeu et de la vie sérieuse. Nous avons même vu qu'il y a des formes de jeu qui ont précisément pour but de dégonfler une réalité illusoire.

Mais dans les jeux profonds il se crée une réalité fascinatrice. Le plein don de soi-même à sa tâche et la constatation de la réussite objective, une certaine conquête de la réalité empirique par le thème du jeu, voilà les facteurs de la croyance. Soit que le jeu se poursuive dans une sorte d'état de rêve et que le sujet n'y rencontre pas l'obstacle d'une réalité hostile ; soit qu'il se poursuive dans l'action toute pure et que le sujet ait conscience, par le succès, de plier le monde à ses désirs ; soit qu'il se compose, comme il arrive le plus souvent, d'action et de rêve, et que le rêve trouve précisément sa preuve dans l'action docile et réussie, qui, à son tour, constate en rêve sa réussite et sa valeur.

Le don de soi et l'heureuse succession des moments de la contemplation esthétique, qui se composent harmonieusement, la satisfaction continue de l'attente, la réponse juste à nos aspirations que l'œuvre d'art

Digitized by Google

apporte, son développement et sa marche, cette conquête d'emblée ou progressive de nous-mêmes par la suggestion envahissante, tout cela aboutit à créer une sorte de réalité. Nous n'affirmons certes pas que l'objet existe dans le monde empirique, mais nous ne pensons pas non plus qu'il n'existe pas ; nous posons son existence sans lui chercher des liens avec la réalité empirique. Nous lui conférons une sorte d'existence absolue. C'est quelque chose de tombé du ciel.

Telle est l'impression d'existence qu'impose au contemplateur le sentiment de la beauté qui se fait, impression qui se produit dans la mesure où nous construisons l'œuvre d'art comme telle ; quand nous rejetons une œuvre d'art comme mauvaise ou comme fausse, toute réalité tombe.

Le créateur sent qu'il obéit à une contrainte et qu'il crée sous l'autorité d'une réalité idéale. « Celui qui cherche doute. Mais le génie affirme avec tant d'assurance et d'audace ce qui se produit en lui, parce qu'il n'est pas emprisonné dans la représentation, ni elle en lui, mais parce qu'ici la contemplation et l'objet contemplé s'accordent spontanément et paraissent collaborer librement à une même œuvre... La poésie est le réel absolu ; plus il y a de poésie, plus il y a de vérité (1). » Tout un monde intérieur, chez l'artiste, se formule en symboles. Comment ne croirait-il pas à soi-même ?

*
* *

L'accord de tout l'esprit, ce profond état subjectif que nous avons analysé précédemment, ne peut pas se

(1) Novalis, N. S., II, 1, p. 5. — « Tout ce qu'on invente est vrai, sois en sûre... Ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même. » Flaubert, *Correspondance*, II, 284.

Digitized by Google

dissiper en pure apparence ; l'évidence, la certitude morale, la conscience de la Grâce viennent en nous comme des réalités. Toute perfection s'affirme comme existence.

A la base de toute réalité il y a toujours un choix et un décret. Ce que nous appelons réalité, dans le langage de tous les jours, c'est un monde d'apparences où nous choisissons le réel. Parmi les formes, grandeurs, couleurs multiples que peut présenter un objet, il en est une à laquelle nous attachons une importance particulière et que nous qualifions de réelle.

A la base de toute réalité il y a d'abord l'esprit de système. Aucun état d'âme isolé n'apporte avec soi la garantie de sa réalité. Par exemple, on veut trouver entre les sensations et l'image des différences intrinsèques qui feraient de l'une une donnée objective et de l'autre une donnée subjective. La comparaison intrinsèque de l'image et de la sensation est toujours condamnée à échouer. La sensation et l'image tiennent à deux mondes différents et c'est pour cela qu'elles se distinguent ; elles relèvent chacune d'une attitude différente de l'esprit et d'un autre système de références. Nous ne saurions rien croire à moins d'un univers. Nous ne constituons une réalité comme telle — quelle qu'elle soit — qu'en nous appuyant sur certaines de ses apparences, auxquelles nous conférons valeur de réalité par référence à un système, par leur intégration dans un univers. Il y a plusieurs univers. Il y en a autant que nous sommes capables d'en constituer.

On pourrait dire que la réalité empirique, au sens kantien du mot, est complétée par plusieurs systèmes de réalité idéale. L'ordre des phénomènes n'est pas seul à prendre pour nous valeur objective. Ce qu'on appelle

Digitized by Google

« le monde des valeurs » s'impose aussi bien à nous et quelquefois avec plus d'empire encore. Ce n'est pas seulement aux yeux de certains philosophes que le monde des phénomènes peut devenir illusion, auprès de réalités que la conscience morale juge plus profondes.

L'existence empirique n'est qu'un des modes de l'existence. Sinon, c'en serait fait de la moralité, de la religion et de l'art. Or l'esprit est précisément le lieu de ces existences supérieures. La réflexion déjà organise un tout autre univers que le monde empirique. Penser, disait Hegel, n'est pas autre chose que dépouiller le monde phénoménal et visible de la forme du singulier et du contingent et le définir comme un être universel, engendré par son activité propre.

On a toujours objecté que l'existence mentale n'est pas l'existence empirique. Kant n'avait-il pas raison de dire que l'existence n'est pas un prédicat, mais une absolue position et comme l'en dehors de la pensée ?

Il est bien vrai que, dans le plan des réalités empiriques, nous ne saurions passer du concept à la réalité ; il sera toujours vrai que les cent thalers pensés ne valent pas les cent thalers réels.

Mais les valeurs ou les idéaux, comme on voudra les appeler, ne sont pas des êtres empiriques, et pourtant ils ne sont pas étrangers à la réalité. Ce sont des principes de réalité. Il y a bien des espèces de réalités qui sans eux n'existeraient pas. Et ils ne sauraient être sans la réalité. L'idéal sans le réel n'est pas l'idéal dans sa plénitude. L'existence du vrai, du beau et du bien n'est pas plus douteuse que celle du monde visible. L'œuvre d'art, comme l'action morale, est la traduction claire, appropriée à notre sensibilité, du mouvement de l'esprit vers sa souveraineté et vers sa

Digitized by Google

plénitude. C'est de lui qu'elle tient sa valeur, et elle reçoit sa véritable signification de ce mouvement même dont elle est le symbole. L'œuvre, qui exprime un esprit, prend pour tous les esprits la réalité de cet esprit. Et l'esprit se réjouit de son œuvre dans la joie et la certitude. Les œuvres nourrissent la foi. L'œuvre, qui stimule et exalte un esprit, prend devant lui la réalité qu'elle lui confère. L'œuvre de l'artiste nous est nécessaire pour permettre à un certain aspect de notre être de prendre conscience de soi. Elle reçoit en retour toute la vertu et la force d'existence de cette conscience de soi (1).

*
* *

Le temps et l'espace

Les arts de l'espace se construisent lentement dans le temps ; les arts du temps se construisent lentement dans l'espace.

Toute contemplation est toujours successive. Et toute succession a besoin de se concentrer en simultanéité.

L'aperception d'une œuvre plastique est moins un instantané que la sommation, la contraction de plusieurs aperceptions successives. Une œuvre plastique ne donne pas tout son effet tout d'un coup. Au début c'est une impression globale, un réflexe esthétique. Avant même que l'on aperçoive clairement ce qui est

(1) « Les grands génies apportent à la conscience du genre humain des personnages nouveaux ; est-ce qu'on ne croit pas à l'existence de Don Quichotte comme à celle de César ? » FLAUBERT, *Correspondance*, II, 138.

Digitized by Google

là, on a le sentiment d'une présence et d'une action.

« Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture... il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente... vous êtes pris par cet accord magique ; les lignes quelquefois seules ont ce pouvoir par leur grandiose (1). »

Dans le même sens, Baudelaire écrivait : « A une distance trop grande pour analyser ou même pour comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique (2). »

Maurice Denis fait remarquer de même que, quand nous entrons dans une belle cathédrale, « nous subissons dès le porche, sans analyser les éléments sensibles de l'harmonieux ensemble constitué par les vitraux, les proportions, l'ornementation, la hauteur, la couleur, etc..., nous subissons un ébranlement irrésistible (3). »

On sait la fraîcheur privilégiée, la puissance de fascination de ce premier coup d'œil.

Puis nous revenons sur cette impression d'ensemble, nous la reprenons, nous la travaillons. La perception

---

(1) Eugène Delacroix, *Journal*, 405.

(2) *Curiosités esthétiques*. Il ajoutait : « La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs. » Cf. Dessoir, *Æsthetik*, 101.

(3) *Nouvelles théories*, 177. Cf. 231 : « Ce qui nous donne le choc (par exemple dans la *Dispute du Saint-Sacrement*), c'est l'ordonnance elle-même, ce sont les rythmes de la composition, ce jeu de cercles et de demi-cercles, qui, sur deux axes, vertical et horizontal, dirige l'attention en haut vers les Trois personnes, en bas vers le centre eucharistique ; entre les deux ménage un vide orné d'un délicieux paysage. »

Digitized by Google

se développe ; elle étale peu à peu sa richesse et son contenu. Ce qui n'était que du spatial et du coloré, ce dont l'harmonie sautait aux yeux tout d'abord, se décompose pour se recomposer et s'organiser à nouveau.

Ainsi nous apercevons l'objet de diverses manières, jusqu'au moment où il faut conclure. Nous cherchons alors ou nous trouvons d'emblée un nouvel effet d'ensemble, analogue à l'impression totale d'un récit ou d'une œuvre musicale : la synthèse simultanée de moments successifs (1).

*
* *

Hegel avait donc tort d'opposer l'instantanéité des arts plastiques au déroulement successif de la poésie. Il est vrai de dire des arts plastiques ce qu'il écrit de la poésie : « Mais les traits particuliers, quoiqu'ils ne fassent que se succéder, sont cependant saisis par l'esprit, qui sait de cette multiplicité se former une image unique, et maintenir cette image devant son regard, s'y arrêter et la contempler (2). »

*
* *

Inversement, les arts du temps donnent lieu à une synthèse simultanée qui rassemble en une image unique les actes successifs et les moments dispersés.

Une voix qui chante nous touche avant que nous

(1) On sait que la méthode de la Zeitvariation, qui consiste en l'exposition d'une image pendant un plus ou moins grand nombre de secondes ou de fragments de secondes, nous permet d'étudier expérimentalement ces phénomènes. Voir Dessoir, *Æsthetik* ; von Ritook, *Zeitschrift für Esthetik*, V ; Külpe.

(2) Hegel, *Esthétique*, V, 131.

Digitized by Google

comprenions la mélodie. Une voix qui parle nous impressionne avant que nous comprenions ce qu'elle nous dit. La poésie que nous entendons ne débute-t-elle pas par une impression musicale, ne nous plonge-t-elle pas tout d'abord dans une atmosphère de rythme et de sonorité ? De ce mouvement rythmique, de cette composition sonore, auxquels nous nous abandonnons, nous cherchons ou nous trouvons le sens, et nous en suivons le développement dans la présentation concrète qui l'impose à notre voix et à notre oreille. Il semble que chaque étape de ce développement psycho-sensoriel enveloppe toutes les autres et qu'à la fin l'œuvre tout entière soit devant nous (1).

Cela est d'autant plus vrai que le poème nous touche davantage. Par la composition, par le choix et le traitement de ses rythmes et de ses sonorités, le poète lyrique nous suggère notre attitude ; et d'emblée il nous installe où il faut. Sa conclusion est posée dès le début.

*
* *

Nul doute que la musique ne construise ses formes dans la durée ; mais nul doute aussi que ses formes ne soient point des évanescences qui se perdraient dans la

(1) Dessoir (101) nous dit qu'il a recueilli une centaine de descriptions de l'impression produite par de courtes poésies : c'est, selon lui, l'effort pour comprendre le contenu du poème qui serait ici l'acte initial. Je ne nie aucunement que nous tâchions de comprendre, surtout dès que nous sommes sur le plan verbal; mais les sujets de Dessoir ou bien ont assez mal observé, ou bien sont particulièrement des intellectuels ; car j'ai noté bien souvent et chez beaucoup de sujets cet effet « psycho-sensoriel » de la poésie. Il est évident d'ailleurs, qu'en présence de toute œuvre d'art, nous pouvons toujours prendre l'attitude intellectuelle d'analyse et de compréhension. Voir Souriau, *La rêverie dans l'art*, 57 : « Le premier moment est de perception positive et de jugement lucide... Nous cherchons à nous rendre compte. »

Digitized by Google

fusion indistincte de la pure durée. La perception de la forme musicale repose sur l'attente et sur le souvenir. Mais par là même n'y a-t-il pas dans l'aperception de la mélodie quelque chose comme la présence simultanée des moments distincts ? Peut-on construire cette appréhension d'une multiplicité successive, cette unité d'un ordre supérieur, cette figure, sans réunir en une présence simultanée quelques-uns au moins de ses éléments ? Il faut d'abord construire un présent, et un présent plein. Certes, lorsque la suite est compliquée, il vient nécessairement un moment où les éléments échappent à l'aperception présente, demeurant ou non dans la mémoire, et où la forme qu'ils dessinent est donnée pour ainsi dire à part, survivant à leur éphémère apparition. Mais la construction de cette forme ne suppose-t-elle pas l'existence d'une sorte d'espace mental qui sous-tend la pure durée, à peu près comme l'espace mental est nécessaire à la formation des concepts : nécessaire peut-être aussi à la conscience du temps. La durée pure que Bergson nous a décrite, en lui assignant l'émotion lyrique et musicale comme son expression la plus juste (1), ne risque-t-elle pas de devenir une sorte de confusion extatique où toutes les formes s'effacent avec la conscience du temps lui-même ? La durée concrète contient, par la distinction des moments, et l'esprit exige, pour la synthèse de ces moments, le temps orienté vers l'espace de la science et de la vie pratique, et ce n'est pas par une inexplicable déchéance que le monde de l'intelligence se détache de la pure intuition.

---

(1) Cette idée a été reprise en particulier par Boris DE SCHLOEZER; voir *Revue Musicale*, 1924, 268.

Digitized by Google

Espace et temps sont étroitement solidaires et se déroulent simultanément devant la conscience qui les porte en elle, puisque le temps enferme la distinction de ses moments.

Il faut donc se tenir à égale distance d'une figuration excessive du temps par l'espace, comme chez Kant, au moins dans l'Esthétique transcendantale, et de l'affirmation que le temps et l'espace n'ont rien à voir ensemble. Cette succession, cette construction des moments du temps n'est possible que dans la mesure où elle pose et exige un milieu moins fluide et moins fuyant que la pure durée bergsonienne, que la qualité pure où toutes les différences s'abolissent (1).

*
* *

Ainsi le temps de la contemplation esthétique, le temps de l'art, c'est le temps construit, stylisé, le temps rythmé, le temps docile, le temps de l'esprit. L'art commence par nous libérer du temps indistinct, de l'angoisse et de l'ennui du temps, toujours en excès, toujours en défaut.

Il nous ouvre aussi des profondeurs singulières. Le temps et l'étendue deviennent plus pleins et plus profonds, les lointains s'étendent, le sentiment de l'existence s'intensifie. Dans certains états de l'âme presque surnaturels, « la profondeur de la vie se révèle dans le spectacle qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole ». D'où l'impression d'arrêt du temps et d'éternité. L'éternité, c'est le temps de l'extase.

---

(1) J'ai présenté avec plus de détail l'exposé de ces idées dans le *Traité de psychologie* de Dumas, t. II, 59 et suiv.

Digitized by Google

Le temps de la contemplation est un appel à tous les temps. C'est ici que s'appliquerait la phrase de Flaubert : « Alors des soirs semblables lui revinrent à l'esprit. Où était-ce ? » De nombreuses expériences viennent ici se rassembler. Maine de Biran avait raison de dire qu'un bouquet de violettes contient l'odeur de plusieurs printemps. La beauté est à la fois elle-même et riche d'impressions étrangères qui la gonflent et peuvent s'élever d'elles en images distinctes ou en buée confuse. Une belle œuvre signifie sans fin. Il flotte autour d'elle tout ce qui a été elle, et tout ce qui a failli être elle et tous les fantômes qui pourraient être elle, et que la forme stricte appelle et chasse à la fois. L'impression esthétique est toujours en surcharge affective et surdéterminée ; en elle viennent se condenser bien des impressions qui demeurent inconnues, mais qui n'en sont pas moins puissantes. Une grande présence spirituelle n'est pas nécessairement une déclaration d'identité.

*
* *

L'espace n'est pas étranger à l'art le plus éloigné du monde visible. Nous n'hésiterons pas à parler d'un espace sonore, puisque toutes les sensations sont dans l'espace. L'extension est un attribut du son. L'espace auditif présente trois aspects : direction, distance et volume (1). Même si, dans l'audition musicale, au moment où nous vivons la musique, où nous sommes devenus la musique, la direction et la distance s'abolissent, il reste les variations du volume sonore ; il

(1) Voir Seashore, 160.

Digitized by Google

reste cette « expérience d'épaisseur » qui s'attache au son. Il reste que les sons élevés sont minces, menus et fins et que les sons bas sont larges et massifs. Il reste l'impression de plénitude et d'extension que donne la combinaison simultanée de plusieurs sons. Il reste les impressions de montée et de descente, de séparation et de rapprochement, de profondeur, de progression et de recul, que donne le dessin mélodique, l'harmonie et la dynamique, et cela non point du dehors et par association, mais comme tenant à la substance même, à l'étoffe de l'univers sonore.

*
* *

L'art et les arts

Chaque art nous sollicite à sa façon, met en jeu des fonctions diverses, fait appel à des aptitudes particulières. Nous étudierons, dans la deuxième partie de cet ouvrage, quelques-unes de ces réactions les plus caractérisées. Mais il nous faut nous demander ici, d'un point de vue plus synthétique, s'il n'y aurait pas une sorte de généralité esthétique, sur laquelle viendraient s'imprimer des différences, ou s'il y a, au contraire, autant de catégories esthétiques que d'arts distincts.

*
* *

Si nous nous plaçons au point de vue objectif et si nous jetons un coup d'œil sur la classification des arts, nous éprouvons quelque embarras.

Les plus rigoureux systèmes de classification pro-

Digitized by Google

clament la nature originale, la constance, la limite de chacun des arts. Ce n'est vrai qu'à condition de n'y point regarder de trop près. Certes il y a une architecture, une peinture, une musique. Mais les espèces esthétiques tranchées, comme au sein de chaque art les genres tranchés, quand on les examine d'un peu près, tendent à se rejoindre et quelquefois à se fondre les unes dans les autres.

Si l'on veut classer les arts, les ordonner en séries, les subordonner, les coordonner, on est bien embarrassé, et l'on ne rencontre guère comme fil conducteur que des raisons de commodité (1).

L'idée de hiérarchie est également fragile. Par exemple, on sait comment, pour Schopenhauer, le système des arts s'étageait selon la progression des Idées, depuis l'architecture, art des forces élémentaires de la matière, jusqu'à la musique, langage de la volonté. Chez Hegel, le principe est le même ; mais l'art suprême est pour lui la poésie, parce qu'étant parole et pensée, elle est plus près de l'absolu spirituel. La hiérarchie des arts est un problème de métaphysiciens. La solution dépend toujours d'une théorie de la réalité et de la valeur.

Peut-on admettre un seul moment, comme Schopenhauer, qu'avec chacun des arts étagés en hiérarchie apparaisse une Idée nouvelle et plus élevée dont il serait le champ d'application ? Ne serait-il pas aisé de montrer dans chacun d'eux la présence simultanée de la plupart de ces Idées ? N'y a-t-il pas, par exemple, une forme architecturale de la musique, une dynamique musicale, qui met en œuvre, tout comme l'archi-

(1) Voir Croce, *Esthétique*, 452; Dessoir, 254.

Digitized by Google

tecture, un jeu de forces élémentaires : pesanteur, résistance, conflit ?

Nous nous contenterons de ces remarques de sens commun. La vraie façon de traiter le problème, — mais elle déborde le cadre de notre étude —, ce serait d'examiner la manière dont se sont constitués et ont évolué les différents arts.

*
* *

Au dire d'esthéticiens éminents, la spécification des arts dépendrait de la structure de notre sensibilité.

Selon Séailles, le peintre, c'est avant tout un œil, « un œil susceptible, délicat, absorbant, qui domine l'esprit ». Le musicien, c'est surtout une oreille.

C'est de cette prédominance d'un sens que résultent les aptitudes différentes que chaque art met en jeu. « La prédominance d'un sens chez l'artiste déjà prépare sa vocation, le prédispose à une certaine manière de sentir et de penser, à une conception originale. » Le système des idées et des sentiments se modifie suivant la prédominance de l'œil, de l'oreille et de la voix. Le musicien, en plus de l'oreille musicale, aura l'esprit musical. « Le monde d'images vivant dans son esprit sera surtout un monde sonore (1). »

Et Bergson, après avoir montré que l'art suppose le détachement du réel, écrit dans le même sens (2) :

« Si ce détachement était complet, si l'âme n'adhérait plus à l'action par aucune de ses perceptions, elle

(1) *Le génie dans l'art*, 160, note.
(2) *Le rire*, 158 et suiv.

Digitized by Google

serait l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore. Elle excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait tous en un seul. »

Mais c'est dans une direction seulement que la matière « a oublié d'attacher la perception au besoin. Et comme chaque direction correspond à ce que nous appelons un sens, c'est par un de ses sens et par ce sens seulement que l'artiste est originairement voué à l'art. De là, à l'origine, la diversité des arts. De là aussi la spécialité des prédispositions ».

Sans nier l'importance considérable de l'organe sensoriel, on peut se demander d'abord si sa prédominance ne dépendrait pas de quelques-unes de ces qualités qu'on en fait dépendre. Comme toutes les impressions visuelles provoquent chez le peintre une particulière résonance sentimentale, son regard s'affine pour la couleur, pour les valeurs et pour les formes. L'organe, ici comme ailleurs, n'est peut-être que l'instrument de l'esprit, forgé et affiné par l'esprit, et l'épanouissement des tendances et des fonctions.

Si la vue et l'ouïe sont par excellence les sens esthétiques — sans qu'il y ait lieu de nier le moins du monde la valeur esthétique des autres sens —, n'est-ce pas en vertu de leur richesse spirituelle et surtout parce qu'ils se prêtent à former des ensembles de vaste étendue ? Ni l'odorat, ni le goût ne se prêtent à former des ensembles solides et durables comme la mélodie ou la forme. Ils peuvent renforcer l'impression esthétique, créer même pour leur propre compte une impression momentanée. Ils sont incapables de constituer à eux seuls un de ces ensembles étendus et durables que composent la vue et l'ouïe.

Digitized by Google

*
* *

L'aptitude à un art donné, si l'on y regarde de plus près, ne dépend point d'une prédisposition sensorielle ; elle suppose toute une série complexe de fonctions.

« Il faut au musicien, nous dit Jaques-Dalcroze, la finesse de l'oreille, la sensibilité nerveuse qui lui permet d'éprouver et de reconnaître toutes les nuances d'ordre sensoriel, le sentiment rythmique, le sens métrique, c'est-à-dire le sentiment juste des rapports entre les mouvements dans le temps et les mouvements dans l'espace, et enfin la faculté d'extérioriser spontanément les sensations motrices et de les transformer en sentiments et en émotions (1). »

« Il faut au musicien, écrit Müller-Freienfels, l'émotivité qui fait la résonance affective des sons, l'aperception du rythme, des consonances et des intervalles, la mémoire, la coordination des mouvements et des sensations, la capacité d'apercevoir des ensembles, de saisir l'architecture d'un morceau ; la capacité de fixer un grand nombre de schémas, qui servent à l'aperception de formes plus complexes. »

De l'art plastique on pourrait dire la même chose. Il faut au peintre cette réaction affective aux sensations visuelles sans laquelle l'œil le mieux construit est esthétiquement aveugle ; la sensibilité visuelle aux formes, aux couleurs, aux valeurs ; la mémoire, en particulier la mémoire immédiate qui permet de tenir

(1) *La technique intérieure du rythme* (*Revue Musicale*, 1er novembre 1925, 26).

Digitized by Google

le spectacle sous le regard mental jusqu'à ce qu'il soit fixé ; la finesse du sens kinesthésique et du sens de l'équilibre ; l'adresse manuelle et l'étroite coordination entre la vue et le mouvement, l'obéissance de la main à la vision intérieure ; l'habileté à comprendre, ordonner, accentuer ce que l'on voit ; l'habileté à organiser les schémas de la vision, à décomposer, à analyser, à mettre au plan les ensembles ; l'art enfin de concevoir d'ensemble le mouvement général et de maintenir l'idée d'ensemble dans la pleine lumière de la conscience.

Il faut au poète le sens de la sonorité et du rythme du langage, l'aptitude à couler une pensée ou un sentiment dans des symboles expressifs ; une certaine richesse de vie affective et un certain détachement, une certaine organisation de la vie affective autour de thèmes dominateurs ; une certaine spontanéité qui s'affranchit de la critique, un certain sens et un certain goût de l'exactitude et du style ; la maîtrise de la langue et de la mémoire verbale, la maîtrise des règles et la liberté ; la domination des schémas traditionnels et de la technique verbale ; l'art enfin de construire un ensemble à la fois selon la matière verbale et selon l'élan affectif.

Une aptitude est donc, ici comme ailleurs, un groupement de fonctions élémentaires, dont quelques-unes sont déjà fort complexes ; et nous ne savons pas au juste dans quelle mesure elles dépendent les unes des autres, ni dans quel ordre. Y a-t-il rencontre fortuite ? Le peintre est-il celui en qui se rencontrent les dons de l'esprit, de l'œil et de la main ? Y a-t-il corrélation ? Ou bien entre-t-il dans cette aptitude complexe un principe spécifique, qui ne se découvre pas dans la

Digitized by Google

fragmentation de l'ensemble, ou encore une certaine puissance de synthèse, une sorte d'habileté à coordonner ces qualités élémentaires, à en tirer partie en vue de l'action d'ensemble ?

Ce sont là, on le sait, les questions classiques qui se posent à propos des aptitudes. L'analyse plus approfondie des différents arts nous permettra peut-être d'y apporter une réponse plus précise. Un groupement fortuit de fonctions élémentaires n'explique guère que l'aptitude médiocre de l'amateur. Dès qu'il s'agit du véritable artiste, nous voyons que l'aptitude est d'abord l'expression de la constitution mentale et de la personnalité tout entière et qu'elle est commandée par les tendances les plus profondes du caractère. Elle devient la personnalité même.

En particulier nous avons indiqué déjà à grands traits et nous indiquerons d'une manière plus expresse qu'une certaine qualité de sentiment est en quelque sorte préalable à certaines formes d'expression. La teneur sentimentale de tel ou tel poème, son timbre affectif, contient d'avance les indications générales du rythme et de la sonorité; l'affectivité propre de tel ou tel poète contient d'abord ses procédés généraux de rythme et de sonorité. Une certaine qualité de sentiment étant posée, il s'ensuit tout une marche d'événements. Et cela n'est pas vrai seulement pour tel ou tel artiste. Il est fort possible, par exemple, que le sentiment musical — pris dans son ensemble — soit de nature beaucoup plus abstraite et plus concrète à la fois que le sentiment poétique, qui se joue sur le plan verbal ; que ce qui distingue avant tout le musicien du poète, c'est qu'il ne sente pas comme le poète.

Digitized by Google

*
* *

Chaque art nous donne et nous refuse quelque chose. Il y a peut-être dans chaque art un trait d'incomplétude, et l'exigence des autres arts.

Quand nous regardons l'histoire des arts et leur évolution, nous constatons qu'à l'origine ils émergent d'une sorte de confusion synthétique : musique, danse et poésie, nous dit-on, dans leur indifférenciation primitive forment l'art primitif, qui se trouve les contenir tous, puisque ce mimodrame primitif compose une vision plastique, dans l'architecture d'un décor.

On sait qu'à différentes époques, l'idée d'un art synthétique, d'un art intégral a hanté les esprits. L'art aspire à retrouver l'unité perdue, à reconstituer sur des éléments différenciés la synthèse primitive. Le drame musical est l'effort le plus récent vers une telle synthèse.

*
* *

Quand on regarde les sujets et les artistes, on aperçoit aisément qu'aux réactions spécifiées par lesquelles ils répondent à chaque ordre d'excitations esthétiques, il s'en superpose de plus confuses et d'inadéquates.

Nous étudierons plus loin toutes les synesthésies qui viennent compliquer l'audition musicale par exemple, depuis les photismes élémentaires jusqu'à cette atmosphère colorée qui baigne l'audition. Nous étudierons les schémas et les diagrammes, les visions vagues ou précises de formes, depuis les images latentes de Binet, jusqu'à la projection plastique en une suite d'illustrations et de tableaux vivants, — à travers

Digitized by Google

les images fragmentaires, confuses, désordonnées et les images symboliques.

Toutes ces synesthésies, toutes ces superfétations témoignent d'une sorte d'unité et de totalité foncière sous la diversité et la fragmentation. Il semble que tout l'esprit, que toute la sensibilité s'intéressent à l'œuvre et vibrent sous sa stimulation.

Il est probable que de tels phénomènes, que l'on retrouverait dans toutes les impressions esthétiques — car la poésie s'accompagne d'images et de musique, car la vision plastique s'entoure de poésie et de musique — dépendent de plusieurs mécanismes.

D'abord la transposition par suppléance. Chez un sujet qui n'est pas musicien, l'excitation musicale peut dévier en vision mentale.

Ensuite l'irradiation. Une puissante excitation esthétique déborde l'appareil sensori-moteur qui lui est prédestiné et envahit tous les ordres sensoriels. Toute l'âme résonne. L'impression esthétique ébranle tous les instruments à la fois.

Ensuite l'excitation intellectuelle. L'esprit est au travail ; il interprète, il construit une signification, un scénario, un programme. Il travaille sur l'inépuisable donnée ; il recherche le distinct pour échapper à l'ombre (1). De ce travail mental procèdent des images de toute espèce.

---

(1) Cf. Hegel, IV, 129. Hegel ne se place pas ici au point de vue psychologique. Il cherche à montrer dialectiquement comment l'art est entraîné, par une progression nécessaire, de la musique à la poésie. Mais sa remarque a aussi une valeur psychologique. « Comme la pensée ne peut pas être tout à fait absente, la musique, à cause de son insuffisance, est obligée d'appeler à son secours la signification précise du mot, afin de préciser les pensées de son sujet et de lui donner une expression carac-

Digitized by Google

Enfin, sous la diversité des impressions esthétiques, les fonctions communes, qui sont toujours à l'œuvre, dessinent une sorte de schéma, préalable à tous les arts et capable, par conséquent, de s'exprimer à part. Le rythme et l'arrangement, la construction dans le temps et dans l'espace, les proportions, la logique interne constituent ce schéma préalable, cette musique essentielle, sur laquelle les différents ordres esthétiques établissent leur variation. C'est pourquoi les accords de la couleur font rêver souvent d'harmonie et de mélodie : c'est pourquoi un développement symphonique fait souvent rêver d'architecture ; c'est pourquoi une colonnade peut évoquer une suite de mesures. Par leur structure profonde, par l'ordre de temps et d'espace qu'ils ont en commun, tous les arts sont capables d'émerger de l'impression présente.

Il y a donc des sujets qui transposent d'une langue dans une autre. Ce sont ceux par exemple qui, incapables de musique, transforment l'excitation musicale en images plastiques ou poétiques. Il y en a qui ajoutent à la langue entendue ou remaniée le concours d'autres idiomes. Ce sont ceux qui renforcent une impression musicale de mots ou d'images ; soutenus d'ailleurs par l'abstraite généralité des rythmes et des plans de valeurs, qui peut s'exprimer et tend à s'exprimer simultanément dans tous les ordres esthétiques. Il y en a enfin qui compliquent l'impression esthétique d'un commentaire qui appelle de nouvelles images.

---

téristique ; elle demande un texte. Celui-ci seul peut occuper l'esprit et remplir l'âme qui se répand au dehors en s'abandonnant au cours mélodieux des sens. La pensée ne peut pas rester dans cette concentration abstraite du sentiment. Elle a besoin de faire éclore tout un monde de réalités vivantes. »

Digitized by Google

N'y a-t-il pas du reste, au terme de toute impression esthétique, une sorte d'ébranlement confus de l'affectivité, qui déborde la précision initiale de cette impression ? Souvent l'audition musicale, dans l'âme de l'auditeur, s'achève en poésie ; souvent le tableau ou le poème s'achèvent en musique. En plus des raisons que nous avons données déjà, il faut dire, je crois, que l'excitation esthétique laisse inemployé un fond d'affectivité qu'elle déclenche ; que tout sentiment déborde son objet ; qu'il y a par delà tout sentiment un fond d'exaltation confuse, une rêverie indéterminée, quelque chose comme du pur sentir, qui peut autrement et librement s'employer.

Cette affectivité confuse, le sujet la transpose dans un autre ordre esthétique que celui qui lui a donné naissance. Il dira que le tableau éveille en lui une impression poétique. Il le dira, d'abord parce que l'impression qu'il éprouve déborde l'impression plastique ; ensuite parce qu'elle lui paraît rejoindre des états d'âme que la poésie lui a fait connaître ; ensuite parce que cette impression confuse s'oriente vers le plan de la formulation et de la musique verbale et qu'une buée poétique s'élève d'elle ; rien de précis ne surgit, mais il semble que le rêve tout au moins d'un poème soit sur le point de surgir.

Il y a des œuvres qui prêtent particulièrement à cette transposition. Watteau ou Corot sont des poètes parmi les peintres, Lamartine ou Baudelaire des musiciens parmi les poètes. Certains poèmes suggèrent une musique indépendante de la musique verbale qui les constitue. Certains tableaux, par leur signification, par leur composition, par le jeu singulièrement nuancé et expressif de leurs valeurs et de leurs tonalités, par la qualité d'état d'âme qu'ils supposent et qu'ils

Digitized by Google

suscitent, évoquent la musique poétique et les paysages intérieurs (1).

*
* *

On comprend donc aisément que les arts s'attirent et qu'il y ait eu à plusieurs reprises et particulièrement de notre temps des artistes ou des esthéticiens pour soutenir par exemple que tous doivent se perdre dans la musique. La musique n'est-elle pas, en un certain sens, le plus abstrait et le plus libre de tous les arts ? et ne nous donne-t-elle pas en quelque sorte à l'état pur ce « fantôme esthétique » dont nous parlions ?

Tout récemment, le symbolisme tentait « de reprendre à la musique son bien » (2), en éliminant de la poésie les éléments intellectuels que la musique ne peut exprimer, en renforçant les éléments proprement musicaux de la poésie et en les assouplissant à l'expression de sentiments indéfinis, porteurs de significations indéfinies. Faire de cet indéfini ou de cet infini, comme on voudra, le tréfonds de l'affectivité, et le fond de l'être, décréter que, pour se faire à son image, l'art doit renoncer aux précisions et aux particularités des différents arts, telle est la doctrine métaphysique et esthétique que nous avons vu s'édifier, il y a peu d'années. Ici la métaphysique et l'esthétique se soutiennent réciproquement. Cette fusion des arts a contribué à renforcer ce senti-

(1) Hourticq, *La peinture, des origines au XVIe siècle*, 419, montre très bien comment l'école florentine s'apparente à la sculpture, à l'art de l'orfèvre, à la recherche intelligente, et comment la sérénité sensuelle de l'école vénitienne invoque et évoque de musicales sonorités.

(2) Paul Valéry, *Variétés*, 97. Selon quelques-uns, la peinture moderne a aussi bien cette prétention d'être « à la peinture telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature ». (Guillaume Apollinaire.)

Digitized by Google

ment de l'infini, cette intuition confuse qui lui procure sa justification théorique.

Or cet indéfini, qui répugne à tout art caractérisé, ne peut s'exprimer que « par approximations successives », « par transposition d'art, par suggestions perpétuelles », en choisissant les images, aussi disparates que possible, de manière « à empêcher l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler (1) ». D'où, en art plastique, la proscription du dessin des choses, l'application à les peindre dans leur « imbrication mutuelle », dans leur éternel fondu, dans leur perpétuelle instabilité.

Susciter l'impression des choses hors de la signification que l'esprit leur donne, comme, par exemple, dans un état de somnolence, substituer la sensation à la perception, tel est le programme.

On assigne ainsi à l'art cette fonction suprême de « saisir la réalité en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique ».

On lui donne pour organe une « sorte de vision centrale qui devient le rythme même, changeant et vécu des choses (2) ».

Du même coup on oblige tout art à se perdre dans une sorte de confusion extatique à laquelle la musique conduit souverainement, à condition de franchir la musique elle-même et de ne garder d'elle que sa puissance de fascination.

---

(1) Tancrède DE VISAN, 458.

(2) Par l'art, un être vivant, pénétrant en quelque sorte dans un autre, sympathisant avec lui dans le sens étymologique, dans le sens plein du mot, participe au développement interne qui constitue cet autre être, au lieu de demeurer en dehors de ce développement et d'en fixer des moments extérieurs auxquels il retirerait par là même leur caractère de développement dans la durée.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE V

L'artiste et l'œuvre

Comment parler de l'artiste en général ? L'artiste, c'est celui chez qui se passe tout ce que nous allons raconter tout à l'heure ; c'est le musicien, le poète, le peintre dans toute leur richesse, dans toute leur diversité. C'est l'art qui nous fait comprendre l'artiste.

Pourtant nous pouvons examiner à part, de façon préliminaire, certaines conditions de son activité.

*
* *

La puissance de construire

Le mot Génie n'apporte ici aucune clarté. Le génie, c'est la puissance de construire ; il vaut ce que vaut l'invention; c'est pour cela qu'on a pu mettre du génie partout et faire du génie le prolongement de l'adaptation à la vie et de la simple conduite humaine.

Dire qu'il y a dans le génie une sorte de puissance supérieure, une élévation des fonctions naturelles, c'est ne pas dire grand'chose. Encore faudrait-il savoir exactement sur quelles fonctions porte cette élévation et en quoi elle consiste. Il est probable que beaucoup d'artistes ont moins d'imagination que des esprits

Digitized by Google

vulgaires et moins d'affectivité que beaucoup d'émotifs ou de passionnés (1). Ce n'est pas ajouter beaucoup de précision que de parler d'activité refoulée et de symboles. Car la vie commune en est peuplée, comme on sait.

Puissance mentale supérieure, nous dit-on encore, habileté technique, sans laquelle aucune œuvre n'est viable ; et aussi illumination. L'artiste a des révélations (2).

Ce sont là des traits exacts, mais qu'il nous faudra préciser. L'habileté technique explique en partie la manière de l'artiste. « Rubens faisait avec ce qu'il savait et par conséquent sans gêne pour sa pensée... ce retour aux mêmes formes est à la fois le cachet du grand maître, et en même temps la suite de l'entraînement irrésistible d'une main savante et exercée (3). »

De même, lorsqu'on nous dit (4) que chez l'artiste l'impressionnabilité, sous sa double forme de l'expérience vécue et de l'expérience pensée, ainsi que la puissance d'expression sont portées à un degré supérieur. L'auteur ajoute aussitôt — et il a raison — que ce qui caractérise avant tout l'artiste, c'est la puissance de couler cette expression dans une forme. Il ajoute encore très judicieusement que cette puissance d'expression est liée à la disparition ou à l'affaiblissement de certaines inhibitions, dont quelques-unes sont d'ori-

---

(1) Th. Gautier (*Journal des Goncourt*, I, 185) : « On ne conçoit que dans le repos et comme dans le sommeil de l'activité morale... ceux qui imaginent ne doivent pas vivre... les gens qui se dépensent trop dans la passion ou dans le tressaillement d'une existence nerveuse ne feront pas d'œuvres et auront épuisé leur vie à vivre. »

(2) Voir Dessoir, *Æsthetik*.

(3) Eugène Delacroix, II, 73.

(4) Muller-Freienfels, II, 37.

Digitized by Google

gine sociale. Si je comprends bien, il y aurait chez l'artiste une heureuse impudeur. Il retournerait à l'innocence enfantine. Il n'aurait pas peur de s'exhiber. Il conviendrait d'ajouter qu'il vise à l'effet, qu'il cherche à faire impression sur autrui.

La puissance de couler l'expression dans une forme est inégalement répartie, nous dit encore Müller-Freienfels. Il y a des artistes d'expression et des artistes de forme, comme il y en a d'autres chez qui la forme et l'expression s'équilibrent.

Les premiers sont caractérisés par la puissance, le caractère, l'intensité, la diversité, l'extrémisme ; les seconds par l'harmonie, l'unité, la beauté. Les premiers seraient surtout des moteurs, des associatifs, des affectifs, des dyonisiaques. Les seconds seraient surtout sensoriels, rationnels, algédoniques, apolliniens.

*
* *

Nous avons vu plus haut que l'art est toujours créateur. Nulle part, ni dans le monde de la réalité, ni dans le paradis de l'idéal, il ne se rencontre une donnée immédiate, une essence toute faite et qu'on n'aurait qu'à isoler. Les données de l'art, il faut d'abord les construire. Sur le plan de l'art, l'expérience et la vie même ne sont possibles que par la création. L'image artistique n'est jamais la représentation d'une chose. C'est la représentation que l'artiste se forme et qu'il veut transmettre de la chose. L'artiste construit l'idée à partir de la chose, qui est la réalité, et il va ensuite de l'idée à la chose par l'œuvre qui est une réalité. La peinture est chose mentale, disait Léonard de Vinci.

Digitized by Google

Le paysage naturaliste est idéaliste à son insu. L'art est d'abord un idéalisme de la matière (1).

Le modèle refuse son secret au peintre, à moins que celui-ci ne le force ; dans le portrait le plus ressemblant nous reconnaissons à la fois l'artiste et le modèle. Baudelaire disait justement que le portrait peut être histoire ou roman. Mais dans l'une ou l'autre manière apparaît un pouvoir créateur. Faire du portrait un poème plein d'espace et de rêverie, c'est créer sans aucun doute. Mais rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement le contour et le modelé du modèle n'est possible que si l'on construit l'attitude caractéristique, si l'on invente le personnage, si l'on ordonne l'image d'ensemble en conférant à chaque détail l'importance raisonnable ; il faut « savoir donner à chaque détail important une exagération raisonnable, mettre en lumière tout ce qui est naturellement saillant, accentué et principal, négliger ou fondre dans l'ensemble tout ce qui est insignifiant ou qui est l'effet d'une dégradation accidentelle (2) ». Cette image interne, ce modèle intérieur, n'apparaît devant l'esprit et ne s'y maintient que par le travail même qui tend à en faire une œuvre.

Il n'y a pas d'art sans la puissance d'ordonner des rêves et de leur donner corps : ce qui est précisément l'œuvre. L'artiste n'est pas emporté au tourbillon des images ; il les modère. L'œuvre est fabrication et travail ; on n'invente qu'en travaillant, parce que l'image,

---

(1) « Seuls quelques naturalistes abusés ont pu prétendre — et pas longtemps — à un art objectif, par le moyen d'un artifice puéril qui consistait à supprimer la genèse et à ne considérer que le résultat. » Ramon Fernandez, *Messages*, 84.

(2) Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 150.

Digitized by Google

qui est le point de départ de l'œuvre, n'apparaît à l'artiste que par l'œuvre elle-même. En ce sens, l'artiste est le premier spectateur de son œuvre. La forme naît dans le pinceau, et les peintres qui n'ont que de grandes idées sont toujours de mauvais peintres. Je citerai un mot profond de Hebbel : « L'enthousiasme qu'un artiste a pour son idéal, il ne peut le prouver qu'en réalisant cet idéal par tous les moyens de son art. Il ne suffit pas de regarder dans les nuages en s'écriant : « Quelle déesse je vois ! » Cela ne fait pas la déesse sur la toile. Et il n'est même pas vrai que lui-même voie une déesse. Il la conquiert seulement en la peignant ; il ne prendrait jamais le pinceau si elle lui était apparue pleinement (1). »

La conception est un geste originaire. L'esquisse éveille la conception. Le poète sent venir ses pensées avec les mots. Le peintre voit en dessinant. Le romancier connaît une âme en la décrivant. Le musicien qui cherche ses thèmes est conduit par le son vers de nouvelles mélodies. Pour dire quoi que ce soit, il ne suffit pas « de le concevoir fortement, d'en être plein et enivré, ni de laisser échapper de l'instant mystique une figure déjà presque tout achevée en notre absence ». Car il est rare que l'image surgisse toute faite, arrêtée dans tous ses détails (2). Certes des exemples de la vie cou-

(1) Hebbel, X, 173. Cf. Alain, *Système des beaux-arts.*

(2) « Quand le crépuscule survint et que je mis de côté le livre et m'approchai des vitres obscurcies, ma composition, à laquelle je n'avais pas songé le moins du monde, surgit d'un coup devant moi, toute terminée et comme vivante dans sa forme et sa couleur. Transporté de ravissement, je pris en hâte un fusain et malgré l'obscurité envahissante je mis le tout sur le carton. » L. Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, 165. Certains éléments de l'œuvre surgissent ainsi rapidement, souvent par une suggestion extérieure. C'est ainsi que Léonard de Vinci, dans les taches

Digitized by Google

rante et en particulier des visions du rêve et du demi-sommeil témoignent du fait. Mais ici comme dans le coup de foudre en amour, une cristallisation secrète a précédé et préparé le choc inattendu. L'âme s'est fait, à son insu, un modèle idéal. Elle l'exprime un jour en une image ou en un symbole. Elle reconnaît son objet au trouble qu'il inspire. Et l'image est tout de suite saisie, analysée, refaite à partir de cette illumination instantanée. Ici comme ailleurs la pensée se substitue à l'action. La création est d'abord une expérience mentalement effectuée.

Bien entendu le travail mental peut suffire. Th. Rousseau disait que le tableau doit être préalablement fait dans l'esprit. « Le peintre ne le fait pas naître sur la toile ; il développe successivement les voiles qui le cachaient (1). » Et Léonard de Vinci nous dit combien il lui était profitable de revoir au lit dans l'obscurité les formes étudiées (2).

Donc nous ne prétendons aucunement que l'exécution matérielle soit toujours nécessaire à l'élaboration de cette image intérieure. Il se peut que l'élaboration reste tout intérieure et que l'exécution suive. Mais c'est fabrication toujours.

« Il faut, disait Ingres, penser en tout son tableau »,

---

des murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux, voyait bien des choses. On pourrait citer aussi Puvis de Chavannes. Le cadre du *Ludus pro patria* lui est apparu d'une fenêtre de chemin de fer : « La vision avait été pour moi si intense qu'il me semblait qu'une observation sur place en eût affaibli la sensation et m'aurait exposé à n'en retrouver, plus tard, qu'une image réduite, confuse et sans vie. » « Voici la forêt de Sorbonne ». s'exclama-t-il en désignant une branche de sapin. Voir René Jean, *Puvis de Chavannes.*

(1) Burty, *Maîtres et petits maîtres*, 145.

(2) Séailles, 134.

Digitized by Google

l'avoir dans la tête afin de l'exécuter ensuite avec chaleur et comme d'une seule venue. Alors tout paraît senti ensemble. » « Ayez tout entière dans les yeux, dans l'esprit, la figure que vous voulez représenter, et que l'exécution ne soit que l'accomplissement de cette image déjà possédée et préconçue » (1). C'est le propre du grand maître ; mais cela suppose beaucoup de travail.

Dans le même sens, Rodin disait : « Quand un bon sculpteur modèle une statue, quelle qu'elle soit, il faut d'abord qu'il en conçoive fortement le mouvement général; il faut ensuite que, jusqu'à la fin de sa tâche, il maintienne énergiquement dans la pleine lumière de sa conscience son idée d'ensemble, pour y ramener sans cesse et y relier étroitement les moindres détails de son œuvre. Et cela ne va pas sans un très rude effort de pensée. »

*
* *

La vie et l'œuvre

L'écart et la ressemblance à la fois que l'on constate entre la vie et l'œuvre a son origine dans cette transposition inévitable. Nous avons dit plus haut qu'il n'y a pas d'art sans l'abstraction et l'élaboration du sentiment. « Le rôle de l'œuvre d'art est toujours de créer un univers imaginaire, dont la première fonction est par destination de différer de celui-ci en quelque manière (2). » C'est donc à tort qu'on chercherait dans

(1) Ingres, 124-125 : « Dans la construction d'une figure, ne procédez point par morceaux. Conduisez tout en même temps; dessinez l'ensemble. »
(2) Lalo, *Esthétique*, 29.

Digitized by Google

l'œuvre d'art l'expression intégrale et nécessaire de la personnalité de son auteur.

Dans une des parties les plus fines de son *Esthétique*, Lalo groupe sous cinq chefs principaux les rapports de l'œuvre avec la vie, chez l'artiste ou chez l'amateur (1).

L'art peut s'établir nettement en dehors de la vie, dans le monde des formes esthétiques, recherchées pour elles-mêmes, dans le monde des rapports de formes et de couleurs, ou des enchaînements mélodiques et harmoniques. C'est sa fonction technique, qui, chez certains artistes, peut prendre la prédominance et s'affranchir de toutes les autres.

L'art peut aussi redoubler, renforcer, intensifier la vie belle ; comme aussi l'idéaliser et la continuer en l'embellissant.

Il peut aussi bien la faire oublier. Il est alors diversion ou évasion, surcroît ou luxe. Il exprime alors ce qui manque à la personnalité réelle, bien plus que ce qu'elle est. Il peut exprimer aussi la personnalité dont l'auteur veut se défaire, celle à laquelle il ne veut point penser. En ce sens, il exerce une fonction positive de « purgation » (2) et de délivrance.

Il est probable que chez un même artiste et dans une même œuvre ces différents motifs souvent s'interpénètrent. Ceux-là même que cite Lalo en exemple de chacun de ces types ont senti soit successivement, soit

---

(1) *Esthétique*, 28 et suiv ; *Journal de Psychologie*, 1921.

(2) J'ai rencontré une fois ce mot sous la plume de FLAUBERT. Il s'agit de *Bouvard et Pécuchet*. « Et puis, comme j'espère cracher là-dedans le fiel qui m'étouffe, c'est-à-dire émettre quelques vérités, j'espère par ce moyen me purger, et être ensuite plus olympien, qualité qui me manque absolument. » *Corr.*, IV, 137.

Digitized by Google

même simultanément, il serait aisé de le montrer, l'action de ces différents motifs.

D'autre part, la fonction technique, qu'il isole, est immanente à toutes les autres. L'artiste, nous l'avons suffisamment répété, vise à donner une forme à ses sentiments. Sa pensée esthétique se joue toujours parmi les formes et la matière de son art. Pour l'artiste la vie s'exprime dans l'art comme pour le savant dans la science. Il éprouve les sentiments dans et vers leur forme esthétique. Il convient d'ajouter qu'il peut se complaire à cette forme au point de la rechercher pour elle-même. Souvent le sujet n'est qu'un moyen pour l'œuvre d'art. Il est choisi parce qu'il offre matière à exploitation esthétique, et non parce qu'il occupe par lui-même l'artiste. La technique est ici souveraine. L'artiste s'y dévoue ou parfois a la joie de la dominer.

D'un autre point de vue, il est difficile de ne pas reconnaître entre tous les artistes une communauté essentielle. L'art a toujours pour fonction de créer un monde où l'esprit soit chez soi et qui soit à sa mesure. Et pour créer un tel monde, il faut que l'esprit se construise d'abord et qu'il construise l'accord des sentiments et des formes qui les peuvent recevoir. C'est dans l'œuvre que l'artiste créateur atteint l'unité de sa personne. L'acte qui affirme le moi, c'est l'œuvre elle-même.

Mais ces réserves faites, qui restaurent une sorte de généralité, il faut immédiatement reconnaître, ici comme partout, l'existence de variétés psychologiques.

Il est juste de dire, avec Croce, qu'il y a des artistes qui traitent l'art, non pas comme un moyen d'éclaircir et de contempler leur passion, mais comme un moyen de vivre et d'épancher cette passion même, et qui

Digitized by Google

« laissent pénétrer dans la représentation qu'ils élaborent, les cris et les hurlements de leurs désirs, de leurs souffrances, de leurs bouleversements d'âme, et par cette souillure lui confèrent un aspect particulier, fini, étroit ».

« De là vient que les artistes inférieurs fournissent beaucoup plus de documents sur leur propre vie (1). » Il y a des artistes qui s'expriment par l'œuvre, mais qui n'expriment qu'eux-mêmes. Il y en a qui exploitent la sensibilité d'aujourd'hui, et d'autres la sensibilité juvénile (2).

A l'extrémité opposée, on peut dire, avec un artiste, que les prétendus renseignements de l'histoire littéraire ne touchent presque pas à l'arcane de la génération des poèmes. Tout se passe dans l'intime de l'artiste comme si les événements de son existence n'avaient sur ses ouvrages qu'une influence superficielle. « Ce qu'il y a de plus important — l'acte même des Muses — est indépendant des aventures, du genre de vie, des incidents et de tout ce qui peut figurer dans une biographie. Tout ce que l'histoire peut observer est insignifiant (3). »

« La proximité immédiate du sujet a quelque chose d'impératif qui ne laisse pas l'imagination assez libre. Pour toute œuvre d'art, un certain recul est nécessaire à l'artiste. La faculté créatrice doit conserver la maîtrise absolue. Si le sujet s'impose avec trop de force, il n'en résulte qu'une répétition de l'impression reçue, et non l'image de beauté que peut produire l'esprit de

(1) Croce, *Bréviaire*, 166.

(2) On trouverait de nombreux exemples chez Wagner, *Ma vie*, I, 34, 175, 181, 271 ; II, 4.

(3) Cf. Tagore, *Souvenirs*, 199.

Digitized by Google

l'artiste lorsque cette impression se réfléchit en lui. »

C'est dans le même sens que Flaubert disait : « Il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas (1). »

Ou encore : « Transformer par l'art tout ce qui est de moi, tout ce que j'ai senti. Je n'éprouve nullement le besoin d'écrire mes mémoires ; ma personnalité même me répugne et les objets immédiats me semblent hideux ou bêtes. Je me reporte sur l'idée. J'arrange les barques en tartanes, je déshabille les matelots qui passent pour en faire des sauvages, marchant tout nus sur des plages vermeilles ; je pense à l'Inde, à la Chine, à mon conte oriental, j'éprouve le besoin d'épopées gigantesques (2). »

D'où cette règle de conduite, qui est l'expression de sa vie même :

« Faire dans son existence deux parts : vivre en bourgeois et penser en demi-dieu... ; réservons le jus intime des passions pour le mettre en bouteilles. Sait-on ce qui se perd chaque jour par les écoulements du sentiment ? (3). » L'artiste vit ici dans son œuvre même. Il en réalise le contenu. Il se plonge dans les formes, dans les personnages, dans les rôles.

Nous venons de voir deux formes qui se ramènent au fond au type subjectif et au type objectif. Mais la subjectivité peut s'envelopper de voiles et de symboles. Chez quelques artistes les personnages se pressent en foule pour accomplir tout ce que leur moralité ou leur destin les détourne de commettre.

(1) *Correspondance*, III, 80.
(2) *Ibid.*, II, 293.
(3) *Ibid.*, II, 295.

Digitized by Google

Chez quelques-uns, l'art est une compensation aux déboires de l'existence, une façon de se donner ce qui manque. Il est vrai que, chez l'artiste véritable, la façon de donner est ici la chose importante. Utitz a dit justement du jeune homme qui chante sa bien-aimée, qu'il n'a plus besoin du chant quand il tient la bien-aimée dans ses bras ; le poète au contraire, sa bien-aimée ne remplace pas son œuvre. Chez l'artiste l'art n'est jamais un succédané, comme chez l'adolescent, la femme incomprise, le retraité. Chez l'artiste la forme esthétique est nécessité, et la vie même.

Créer un monde illusoire destiné à remplacer la réalité ; remplacer le monde réel qui froisse par un autre monde plus satisfaisant, tel est le principe de dissociation qu'on rencontre dans certaines formes de l'art. Mais il y a des dissociés qui savent maintenir le contact avec le monde extérieur et aussi donner à leur rêve l'aspect d'un monde. Il y en a qui échouent et qui se perdent dans le « narcissisme » et la pure introversion. C'est pourquoi l'on a pu comparer parfois la pensée de l'artiste et celle du malade, montrer dans l'art, à mi-chemin entre la pensée normale et l'aliénation, l'expression du Moi pur mais encore incommunicable, qui cherche à réaliser en un thème lyrique les subtils mouvements de la sensibilité individuelle (1). Pareille comparaison ne porte qu'autant que l'artiste est déjà un malade. Mais il serait tout à fait téméraire de nier que certaines tendances esthétiques rencontrent chez le schizophrène un terrain spécialement favorable à leur épanouissement (2).

---

(1) Blondel, *La conscience morbide*, 174, 227, 269.
(2) Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin, 1922.

Digitized by Google

*
* *

La sensibilité initiale

L'artiste est chez lui dans son art. C'est son monde. Le plus souvent l'aptitude artistique est étroitement spécialisée. Dans son art même il a sa spécialité, ses thèmes préférés, sa matière.

Il semble que tout le déploiement de l'esprit de l'artiste et tous les progrès de son éducation artistique ne fassent qu'enrichir et affiner une sensibilité originaire, une sorte d'orientation initiale de l'être psycho-sensoriel.

Robert Dreyfus nous montrait tout récemment, dans des lettres de jeunesse de Proust, l'expression de quelques sensations fondamentales et l'esquisse de certains thèmes que, longtemps après et sans aucune référence à ces lettres depuis longtemps oubliées, l'artiste a repris et élaborés dans quelques-unes de ses œuvres (1).

Cette sensibilité pure est bien la matière première de l'attitude esthétique, car elle survit à la période des œuvres, et même à l'esprit.

Isabelle Rimbaud avait assisté à l'agonie de son frère : « Par moments il est voyant, il prophétise. Son ouïe a acquis une étrange acuité... il revit son passé douloureux. Puis il a de merveilleuses visions. Il voit des colonnes d'améthyste, des végétations et des paysages d'une beauté inconnue, et il emploie pour dépeindre ces sensations des expressions d'un charme pénétrant et bizarre (2). »

---

(1) R. Dreyfus, *Revue de France*, 15 décembre 1925, 661.
(2) Paterne Berrichon, *Arthur Rimbaud*, p. 252.

Digitized by Google

Quelques semaines après la mort de son frère, Isabelle Rimbaud tressaillit d'émotion en lisant pour la première fois les *Illuminations*. Elle venait de reconnaître, entre ces musiques de rêve et les sensations éprouvées et exprimées dans l'agonie, une frappante similitude.

Troubat avait été voir Baudelaire chez le docteur Duval, quelques mois après son attaque, qui l'avait laissé aphasique total. « Il m'a montré tout ce qu'il aimait : les poésies de Sainte Beuve, les œuvres d'Edgar Poë en anglais, un petit livre sur Goya, et dans le jardin une plante grasse exotique dont il m'a fait admirer les découpures. Voilà l'ombre du Baudelaire d'autrefois, mais elle est toujours ressemblante (1). »

C'est de même que chez Franz Hals aux trois quarts éteint, dans sa tardive vieillesse, il restait, au dire de Fromentin, non plus une langue, mais des sensations d'or, et l'on pourrait dire, l'ombre colorée du Franz Hals d'autrefois (2).

Chaque peintre a son registre et sa matière. Les tons que Rubens produisait avec des couleurs franches, telles que des verts vifs, des outremers, David et son école croyaient les retrouver avec le noir et le blanc pour faire du bleu, le noir et le jaune pour faire du vert. Van Dyck emploie des couleurs plus terreuses que Rubens, l'ocre, le brun rouge, le noir (3).

« Est-ce que l'âme d'un Véronèse, je suppose, ne s'imbibait pas de couleurs, comme un morceau d'étoffe plongé dans la cuve bouillante d'un teinturier ?...

(1) Crépet, *Baudelaire*, 187.
(2) Fromentin, 311.
(3) Voir E. Delacroix, III, 298.

Digitized by Google

Michel Ange disait que les marbres frémissaient à son approche ; ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il frémissait, lui, à l'approche des marbres (1). »

Rodin fait justement remarquer que cette gamme préférée de l'artiste exprime au fond la structure de son âme. La couleur du Titien n'a de véritable beauté que parce qu'elle donne l'idée d'une souveraineté somptueuse et dominatrice. La vraie beauté de la coloration du Véronèse vient de ce qu'il évoque par la finesse de son chatoiement argenté l'élégante cordialité des fêtes patriciennes. Le flamboiement de Rubens serait vain s'il ne donnait l'expression de la vie, du bonheur, de la robuste sensualité qui est l'âme de Rubens.

Tout cela nous fait comprendre le mot de Bourdelle : « Je ne sais pas d'où est monté en moi un mouvement irrésistible de formes simples, de pureté de construction, de limpidité de concepts, mais tout cela est accroché en moi, c'est ma structure (2). » Et Eugène Delacroix vante à bon droit la « pénétration intuitive » que révèle chez Chopin le choix exclusif du piano. Une des qualités les plus essentielles à l'artiste, nous dit-il justement, est la juste appréciation de la forme dans laquelle il lui est donné d'exceller ; il lui faut à la fois de la renonciation volontaire et la confiante aperception des puissances futures de son instrument (3).

---

(1) Flaubert, *Correspondance*, II, 330. — « C'est parce que Praxitèle était impérieusement attiré vers des formes souples et moelleuses, vers des contours délicats et tendres, qu'il eut pour matière de prédilection le marbre de Paros, dont la blondeur transparente et la douce chaleur donnent lumière et vie aux plus furtives délicatesses du modelé. » Lechat, *La sculpture grecque*, 118.

(2) *Journal de Psychologie*, 1926, 304.

(3) E. Delacroix, II, 48.

Digitized by Google

*
* *

Obscurité ou clarté

Quelle est la condition de l'artiste dans cette attitude essentielle qui le fait artiste, dans la création ? Spontanéité ou travail ? Obscurité ou clarté ?

On oppose volontiers la création et la critique, les facultés mystérieuses qui peuvent créer sans avoir besoin de comprendre et l'intelligence qui peut comprendre et ne peut pas créer. Or chez tous les artistes de valeur nous constatons la fusion de l'invention et de la critique.

Hegel disait fort bien que, dans le travail qui consiste à façonner et à fondre ensemble l'élément rationnel et la forme sensible, l'artiste appelle à son aide à la fois une raison active et fortement éveillée et une sensibilité vive et profonde. « Sans la réflexion qui sait distinguer, séparer, faire un choix, l'artiste est incapable de maîtriser le sujet qu'il veut mettre en œuvre, et il est ridicule de s'imaginer que le véritable artiste ne sait pas ce qu'il fait (1). »

« La véritable condition d'un vrai poète, écrit Paul Valéry, est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice... Qui dit exactitude et style invoque le contraire du songe (2). »

C'est un thème sur lequel ce poète est revenu à bien

(1) Hegel, *Esthétique*, I, 312.
(2) *Revue de Paris*, janvier 1921.

Digitized by Google

des reprises, et de la manière la plus heureuse. « Loin donc que ce soient les éléments intuitifs qui donnent leur valeur aux œuvres, ôtez les œuvres, et vos lueurs ne seront plus que des accidents spirituels. Leur vrai prix ne vient pas de leur origine, ni de la profondeur supposée d'où nous aimerions naïvement qu'elles sortent, ni de la surprise précieuse qu'elles nous causent à nous-mêmes ; mais bien d'une rencontre avec nos besoins, et enfin de l'usage réfléchi que nous saurons en faire, c'est-à-dire de la collaboration de tout l'homme (1). »

Le délire et le rêve, l'incohérence créatrice n'ont pas de puissance propre. « Ce n'est pas avec des absences et des rêves que l'on impose à la parole de si précieux et de si rares ajustements. » « Celui-même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé... une attention poussée à l'extrême dont le chef-d'œuvre sera de surprendre ce qui n'existe qu'à ses dépens. Plus la proie que l'on convoite est-elle inquiète et fugitive, plus faut-il de présence et de volonté pour la rendre éternellement présente, dans son attitude éternellement fuyante. »

Cela ne veut pas dire — entendons-le bien — que l'intuition n'existe pas, cela veut dire qu'elle ne suffit pas. Notre mérite ne consiste pas tant à subir nos intuitions qu'à les saisir et à les discuter. « Notre riposte à notre génie vaut parfois mieux que son attaque. » « Les dieux gracieusement nous donnent pour rien tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. »

---

(1) *Introduction à Léonard de Vinci*, 15.

Digitized by Google

L'état de rêve ne suffit pas, ni le délire, qu'il soit confusion ou excitation. « L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain. » La puissance du feu ne devient utile et motrice que par les machines où l'art l'engage. Ecrire — et l'on pourrait ajouter que tout art est une écriture —, c'est construire « une machine de langage où la détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des résistances réelles ».

Toute technique est un ensemble d'obstacles que l'esprit s'impose pour se déployer dans l'acte qui les surmonte. Toute technique oppose et impose à l'artiste une matière résistante, étrangère à son âme, à la fois sourde et docile à ses désirs.

C'est ainsi qu'au « poeta vates » des romantiques (1) s'oppose le « poeta faber ». Et l'on comprend une telle doctrine chez un poète que conduisent à la fois, comme Mallarmé, la recherche la plus subtile et la plus intuitive de la pure poésie et l'exigence la plus technique et la plus impérieuse de la forme poétique.

Et l'on comprend l'opposition de ceux qui invoquent le démon créateur de la poésie : l'art trouvant son expression dans le mouvement même qui naît de l'émotion initiale, l'art réalisation des aspirations profondes, qui émergent de la personnalité obscure, sous la forme de symboles.

*
* *

Avec plus de confiance encore dans la raison raisonnante, Edgar Poë, dans sa célèbre *Philosophie de la*

(1) La doctrine de l'exaltation est naturellement plus ancienne que le romantisme. Shakespeare appelait la poésie « une belle frénésie » et Drayton « une belle folie, une claire rage ». Et bien d'autres avant eux sans oublier Platon.

Digitized by Google

composition, entreprend de nous expliquer la genèse du *Corbeau* (1). Nulle part de hasard, d'inspiration, de frénésie, d'intuition extatique. L'ouvrage a marché pas à pas vers son achèvement, avec la précision et la logique rigide d'un problème mathématique. Le poète visant le maximum d'effet aurait naturellement choisi un thème très impressionnant : la mélancolie ; et la nuance la plus impressive de ce thème, l'amant pleurant son amie perdue. Il aurait décidé de concentrer tout le sujet en un ensemble d'une centaine de vers, choisi un refrain court et sonore, et chargé de le dire et redire le corbeau, l'oiseau noir perché sur un buste « pallide », écho de la fatalité en dialogue avec le morne rêveur ; d'où le trouble et le mystère de la fin ; au début quelque chose de grotesque, à la fin quelque chose d'indéfini. Bien entendu il fallait à une telle scène le cadre étroit d'une chambre, un feu mourant, la nuit, un temps d'orage. Et l'auteur aurait soigneusement commencé par la dernière strophe dont le rythme, le mètre, la longueur, l'arrangement harmonique établissaient le degré ultime du crescendo, décidant ainsi de tout le poème.

*
* *

De telles remarques ont beaucoup de vérité. Elles n'obligent pourtant pas à réduire la création esthétique à un pur raisonnement en toute rigueur conduit.

Le poème du *Corbeau* est un tissu de symboles qui reflètent les complexus affectifs de Poë, l'amour et la

(1) *The Philosophy of Composition. Works*, VI, 36.

Digitized by Google

mort, et son émotion préférée d'alors, la vague terreur. Le refrain du poème est comme un écho de son âme. Toute une série de ses poèmes contemporains du *Corbeau* exhalent le même pathétique anxieux, la même profondeur douloureuse.

Le symbole avait déjà visité son esprit. Dès 1842 il songeait au parti qu'on pourrait tirer du corbeau. « Dickens aurait pu en tirer parti davantage... Ses croassements auraient pu se faire entendre prophétiquement dans le cours du drame. Son caractère aurait pu jouer, en regard de celui de l'idiot, à peu près le même rôle qu'en musique l'accompagnement en regard de l'air (1). »

Le poème exprime le poète, l'œuvre exprime l'artiste. Si l'artiste a l'impression de choisir, c'est d'abord parmi des possibilités que sa nature lui offre. Des esquisses et des projets qui le visitent et qu'il ne fabrique certes pas pièce à pièce, beaucoup ne sont que des symboles et, avant de lui parvenir, ont subi l'épreuve inaperçue d'un long commerce avec lui. Les données initiales, les thèmes de départ s'organisent au fond de lui et à un certain moment lui parviennent. Le raisonnement par lequel Edgar Poë explique la genèse du *Corbeau* ressemble à ces raisonnements de justification que le psychiatre connaît bien ; ils sont parfaitement corrects, mais ils s'expliquent par le délire et le trouble qui le supporte, bien loin de les expliquer.

Ainsi l'acte préliminaire de la création s'accomplit inévitablement dans l'obscur, dans la région même où la personnalité constitue ses moyens d'expression. Comme le dit fort bien Valéry, les dieux nous donnent

(1) LAUVRIÈRE, 392.

Digitized by Google

pour rien le premier vers. L'attaque de notre génie oriente notre riposte.

Une partie de la création s'accomplit donc dans une sorte d'état de rêve. Même lorsque nous avons l'air de choisir un sujet par une sorte de décret, on pourrait dire que le sujet nous a d'abord choisis. « L'état d'enthousiasme poétique est un état de rêve. Il se prépare dans l'âme de l'artiste quelque chose qu'il ignore lui-même » (Hebbel).

A partir de cette donnée initiale, l'obscurité et la clarté, la création spontanée et le travail volontaire peuvent se mélanger encore. L'artiste conquiert l'inspiration ; il enchaîne une analyse à une extase. Mais on ne saurait nier qu'une bonne part d'une œuvre de quelque importance et de quelque longueur s'accomplit, comme nous le disaient Hegel et Valéry, sous le contrôle du travail réfléchi. S'il y a du délire dans l'art, c'est toujours du délire surmonté (1), mais pour beaucoup d'artistes, et on le voit souvent chez Victor Hugo, la difficulté est d'accorder la riche spontanéité, l'imagination toujours en éveil avec le jugement critique et l'ordre rationnel de la pensée.

Rêve et style en s'opposant absolument créeraient des êtres monstrueux. Chez la plupart des artistes ils s'enchevêtrent. Mais la formulation est plus ou moins aisée. Il y a des chefs-d'œuvre irréfléchis et des pages bien gouvernées. L'intention suscite l'expression. L'expression suscite et dépasse le sentiment. Chez

(1) C'est le mot du chimiste KEKULE (*Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft*, 1890, XXIII, 1306) : « Apprenons à rêver, messieurs. Après quoi peut-être trouverons-nous la vérité... mais gardons-nous bien de publier nos rêves avant qu'ils aient été soumis au contrôle de la raison bien éveillée. »

Digitized by Google

certains l'automatisme de l'expression joue sans contrôle. D'autres ne conquièrent qu'à la fin cet automatisme. Les rapports du don et de l'expression sont complexes et varient pour chaque artiste.

Mais surtout, entre la donnée originaire et le travail réfléchi s'interpose le type de formulation propre à chaque artiste. Il semble que chacun porte avec soi comme un système technique, comme un jeu de possibilités verbales, plastiques, mélodiques, comme un schéma de ses phrases futures. On peut être plein de sentiment et incapable de rien exprimer de façon acceptable. J'ai eu souvent, en présence des mystiques, l'impression d'âmes hautement lyriques ou musicales, auxquelles l'instrument manquait. C'est pitié de voir quelques-uns d'entre eux, dont la finesse d'âme est manifeste, tomber dans de piteuses mirlitonades, dès qu'ils se risquent à la poésie (1). De ci et de là une touche très fine nous avertit que c'est l'instrument qui est mal accordé (2).

*
* *

La création artistique ressemble par certains de ses aspects à la contemplation mystique, qui peut aller, elle aussi, de l'oraison confuse à des visions précises. Entre l'état de rêve et la méditation technique s'interpose la contemplation, cette paix productive dont

---

(1) Voir par exemple les *Cantiques spirituels de l'Amour divin* du P. Surin; ou les vers « guyoniens » de Fénelon.

(2) *Il chante une chanson secrète*
Que le cœur même ne sait pas.

Il s'agit de l'amour. *Cantiques spirituels*, voir Brémond, I, 212.

Digitized by Google

parle Wagner (1). L'artiste part souvent d'un état d'âme assez vague qui cristallise en une première ébauche, ou en un premier fragment, lequel en appelle d'autres ; les divers possibles se combinent et s'affrontent.

L'invention suppose une sorte de retraite, de fuite dans l'obscur, puis un retour vers le distinct et le précis. Elle est construite en alternance de tension et de détente. Elle peut même réaliser, comme le mysticisme, une sorte d'état mixte, où le sujet est orienté à la fois vers le dedans et vers le dehors, vers la contemplation obscure et la vue claire de l'œuvre en voie d'achèvement (2).

Cette nébuleuse initiale, ce stade originaire n'a point nécessairement l'aspect de la création elle-même. C'est une sorte d'indistinction préalable qui précède l'organisation. Plusieurs artistes, en particulier des musiciens, qui se trouvaient connaître mes descriptions de mystiques, m'ont dit qu'un tel état ressemblait à la quiétude.

Nous avons entendu Wagner parler heureusement d'une « paix productive ». Alfieri a dit : « Presque tous mes drames sont nés en entendant de la musique ou peu d'heures après. » On sait que Schiller, avec beaucoup d'autres, décrit la nébuleuse poétique comme une

---

(1) *Lettres à Mathilde Wesendonk*, II, 40 : « Il doit exister un sens intérieur, indéfinissable, et qui n'agit jamais si nettement que lorsque les autres sens, tournés vers le dehors, ne font que rêver. Quand je ne vois ou n'entends plus clairement, ce sens agit alors plus que jamais et il apparaît en sa fonction comme une paix productive. »

(2) C'est le mot de Paul Heyse : « Toute invention artistique s'active dans un état d'excitation inconsciente, mystérieux, bien proche de l'état de rêve proprement dit. »

Digitized by Google

impression musicale (1). « Quand je m'assieds pour écrire une poésie, ce que je vois le plus souvent devant moi, c'est l'élément musical, « das Musikalische », du poème et non pas le concept clair du sujet, sur lequel souvent je ne suis pas d'accord avec moi-même (2). » « Chez moi le sentiment est toujours au début sans objet clair et précis ; celui-ci se forme plus tard ; ce qui précède et ce qui constitue le fond de mon état d'âme, c'est un état d'âme musical et ce n'est qu'après que m'apparaît l'idée poétique (3). »

L'expérience d'Otto Ludwig est toute semblable : « Il se produit chez moi tout d'abord un état d'âme musical qui se transforme d'abord en couleurs, puis je vois des formes, une ou plusieurs, dans une position et avec des gestes déterminés, comme des statues de marbre ou des groupes plastiques, sur lesquels le soleil tomberait à travers un rideau de la couleur vue précédemment. Ce phénomène de couleur se produit aussi quand j'ai lu une œuvre poétique (4). »

Le même artiste nous raconte ce que deviennent ces formes initiales :

« L'image ou le groupe représente en général une des figures caractéristiques du poème ; il en vient d'autres. Ce n'est point le dénouement, ou l'intrigue, le contenu de la pièce qui apparaît, mais une succession de réalisations plastiques qui tantôt précèdent, tantôt suivent

---

(1) Cf. Hebbel : « Sonderbar ist es, dass ich in einer solchen Stimmung immer Melodien höre ; so diesmal vorzüglich die Stelle : Titus, du siehst wie meine Tochter trauert. » (Müller-Freienfels, II, 148) ; de même H. de Kleist.

(2) *Correspondance de Schiller avec Körner*, 25 mai 1792.

(3) *Correspondance de Schiller et de Goethe*, 18 mars 1796.

(4) Otto Ludwig, *Journal*, mars 1840 (*Nachlass*, I, 45.)

Digitized by Google

la situation aperçue la première, jusqu'à ce que la pièce soit au complet. »

Le caractère rythmique de cette musique originaire peut être plus fortement accusé, comme chez Marceline Desbordes-Valmore. « A vingt ans, des peines profondes m'obligèrent à renoncer au chant parce que ma voix me faisait pleurer, mais la musique roulait dans ma tête malade, et une mesure toujours égale arrangeait mes idées à l'insu de ma réflexion. Je fus forcée de les écrire pour me délivrer de ce frappement fiévreux, et l'on me dit que c'était une élégie. »

J'ai lu, de Verhaeren, dans des fragments inédits que m'a obligeamment communiqués M. André Fontaine, un curieux passage sur le rythme qui agite le poète au moment de la création.

Valéry écrit d'un de ses poèmes (*Le cimetière marin*) : « Il est né, comme la plupart de mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme. Je me suis étonné au matin de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques (1). »

Enfin, nous avons vu plus haut l'observation de ce sculpteur qui invente ses figures au sein du rythme même (2).

Tout cela veut dire qu'une sorte d'état esthétique presque indifférencié est souvent la condition préalable de la création ; de même que souvent un sentiment esthétique bien défini, d'ordre plastique ou poétique

(1) *Entretien*, 62.

(2) Cf. FLAUBERT, *Correspondance*, III, 195 : « Je me livre dans le silence du cabinet à de si fortes gueulades et à une telle pantomime que j'en arrive à ressembler à Du Bartas qui, pour faire la description d'un cheval, se mettait à quatre pattes, galopait, hennissait et ruait. Ce devait être beau ! et pour arriver à quels vers, miséricorde ! »

Digitized by Google

par exemple, s'achève en une sorte d'indétermination confuse ; nous avons vu qu'à une certaine profondeur de sentiment les arts se répondent et se confondent.

Toutefois il est probable que cet état général est moins indifférencié qu'il ne paraît. Il est constitué par le groupement de notre affectivité, en surface et en profondeur, autour d'une virtualité esthétique, autour d'un thème commençant. Une certaine direction, un certain commencement d'orientation dessine déjà la forme vers laquelle évolue le travail. Un certain ordre de matériaux, formulation verbale, sonorité musicale, se propose déjà sous l'aspect indéterminé et déterminé à la fois de ces nébuleuses originaires que sont nos intentions d'expression. L'artiste éprouve les sentiments dans leur forme esthétique et vers leur forme esthétique.

*
* *

Le rêve proprement dit ne procure pas grand'chose à l'artiste.

On cite toujours la composition par Coleridge du fragment intitulé *Kubla Khan* (1). Un soir de l'été 1797, après avoir pris de l'opium, Coleridge s'endormit dans son fauteuil en lisant dans *Le Pèlerinage de Purchas* la phrase suivante : Ici le Khan Kubla fit bâtir un palais avec un jardin splendide, etc.

L'auteur resta trois heures dans un profond sommeil, « et pendant ce temps il est persuadé, autant qu'on peut l'être, qu'il n'a pas dû composer moins de deux cents à trois cents vers, si en vérité on peut appeler

(1) Voir Aynard, *Coleridge*, 148. Havelock Ellis conteste l'exactitude de ce récit (*The World of Dreams*, 269).

Digitized by Google

composition un état dans lequel toutes les images apparaissaient devant lui comme des objets, en produisant parallèlement les expressions correspondantes, sans aucune sensation ni conscience d'effort ».

A son réveil, il lui sembla avoir gardé un souvenir distinct du tout, et il se mit à écrire. Malheureusement il fut dérangé par un visiteur. A son retour dans sa chambre il s'aperçut à sa grande surprise que, quoiqu'il eût conservé une espèce de souvenir vague et confus du thème général de la vision, à l'exception de huit ou dix vers ou images éparses, tout le reste avait disparu (1).

Cet oubli brusque et profond d'un ensemble mal fixé, à la suite d'un dérangement ou d'un choc, n'a rien qui nous puisse étonner. Mais rien non plus ne nous oblige à admettre sans réserve ce récit assez merveilleux. Il est fort possible que Coleridge n'ait vu dans son rêve qu'un tableau d'ensemble avec peut-être quelques détails et que ce prétendu souvenir distinct d'un poème tout entier ne soit qu'une illusion.

Il est vrai que Paul Heyse écrit : « Souvent, surtout dans le demi-sommeil du matin, il m'est arrivé de trouver des motifs que j'ai continué d'élaborer après le réveil et terminés aussitôt... Une fois même il m'est arrivé qu'une nouvelle saisissante m'a été presque entièrement donnée en songe (2). »

Gœthe nous parle aussi de songes où, à la suite du travail de la veille, lui seraient apparus « des ensembles nouveaux ou des fragments d'ensembles (3). »

---

(1) Cf. STEVENSON, *A Chapter on Dreams.*

(2) MÜLLER-FREIENFELS, II, 155.

(3) *Ibid.*, On trouvera à la même page quelques récits du même genre. Je lis dans les *Souvenirs* de TAGORE : « Je vis en rêve des marches de pierre conduisant à un temple, et, sur ces marches, du sang, le sang d'un sacrifié. Au réveil, j'avais écrit mon histoire. »

Digitized by Google

Nous savons que le prélude de *Rheingold* est apparu à Wagner dans un état de demi-sommeil. Il n'avait pas composé depuis cinq ans. Il venait d'écrire tout le poème de la Tétralogie. C'était l'époque de ses cures d'eau et de ses grandes courses de montagne. Il avait eu le mal de mer en allant de Gênes à la Spezzia. Il avait la dysenterie. Il venait d'avoir une nuit de fièvre et d'insomnie ; il était navré du pays. Il s'assoupit un après-midi :

« Je tombai seulement dans une sorte de somnolence pendant laquelle il me sembla que soudain j'enfonçais dans un rapide courant d'eau. Le bruissement de cette eau prit bientôt un caractère musical ; c'était l'accord de mi bémol majeur retentissant et flottant en arpèges ininterrompus ; puis ces arpèges se changèrent en figures mélodiques d'un mouvement toujours plus rapide, mais jamais le pur accord de mi bémol majeur ne se modifia et sa persistance semblait donner une signification profonde à l'élément liquide dans lequel je plongeais. Soudain j'eus la sensation que les ondes se refermaient en cascades sur moi et épouvanté je me réveillai en sursaut. Je reconnus immédiatement que le motif du prélude de *L'Or du Rhin* venait de se révéler tel que je le portais en moi sans être parvenu encore à lui donner une forme (1). »

Il y a des cas, nous le savons, où le rêve, continuant les préoccupations de la veille, apporte une solution, ou à tout le moins quelques indications utiles (2).

---

(1) *Ma vie*, III, 83.

(2) Charaneix, *Essai sur le subconscient dans les œuvres de l'esprit*, 1897. Voir Newbold, *Cases of Dream Reasoning* (*Psych. Rev.*, III, 1896). Voici une observation que me communique mon collègue, M. Pernot : « Je travaille en ce moment à la question de ἰχθύς dans les Evangiles. Je m'en

Digitized by Google

Dans d'autres cas c'est bien le rêve qui inspire une œuvre ; dans d'autres enfin l'émotion née du rêve met le sujet dans un état favorable à la création.

Mais il ne semble guère que dans le rêve, exposé à tant de transformations et de déraillements, une œuvre puisse être conduite de bout en bout. Quelques inspirations du sommeil sont recueillies et élaborées au réveil (1). S'il se rencontre des faits plus complexes, ce ne sont que de bien rares exceptions. Il faut un peu d'activité éveillée pour faire de l'art avec du rêve.

Le rêve n'est jamais qu'une ébauche lointaine. C'est ce qu'exprime bien la parole de Hebbel : « Autrefois je ne pouvais écrire encore de tragédies. Depuis que je le peux, les rêves m'ont quitté. Les rêves ne seraient-ils par hasard que tragédies imparfaites ? Une belle tragédie est-elle un rêve achevé ? » Ou encore celle de G. Keller : « Depuis que je n'occupais plus l'imagination et son

---

suis un peu occupé dimanche. Hier lundi j'ai passé ma journée à Paris, je me suis couché à 11 heures et demie, tout à fait calme d'esprit et me suis endormi aussitôt, suivant mon habitude. Sommeil calme, quelques rêves très vagues, dont je ne sais plus sur quoi ils ont porté. Ma fille est entrée dans ma chambre vers 7 heures pour me dire qu'elle partait à Paris. Je me suis rendormi aussitôt et, en m'éveillant, à 8 heures et demie, ma toute première pensée a été : « ἀλλ'ἵνα πληρωθῶσιν αἱ γραφαί, que soient accomplies les Ecritures », et non : « mais c'est pour que soient accomplies les Ecritures. » Il s'agit de *Marc*, XIV, 49. Je crois que cette interprétation est juste et qu'il faut traduire : « Eh bien ! que soient accomplies les Ecritures. » Cette interprétation n'a rien de surprenant. Elle cadre avec l'idée de mon travail. Ce qui est intéressant c'est que je n'avais jamais réfléchi sur ce sens de ἵνα au passage en question. J'ai traduit dans mes *Pages choisies des Evangiles* : « Mais c'est afin que s'accomplissent les Ecritures », qui est la traduction courante, en éprouvant seulement le sentiment qu'il y avait là une tournure particulière. »

(1) *Victor Hugo à Hauteville House* : « Il couche sur un lit très bas, et souvent il saisit par terre des feuilles de papier qu'il griffonne dans l'obscurité lorsque son cerveau, qui travaille toujours, passe à l'état conscient dans les réveils nocturnes ». BERRET, *Légende des siècles*, Introduction, XXXIII.

Digitized by Google

impatient pouvoir créateur pendant le jour, ils s'agitaient à leur manière pendant le sommeil et créaient avec une apparence de raison et de logique une fantaisie de rêve. »

*
* *

L'inspiration

« Les artistes ont intérêt, écrit Nietzsche, à ce qu'on croie aux intuitions soudaines, aux soi-disant inspirations... En réalité l'imagination du bon artiste ou penseur produit constamment du bon, du médiocre et du mauvais, mais son jugement extrêmement aiguisé, exercé, rejette, choisit, combine. »

L'intérêt du psychologue est contraire à celui de l'artiste. De l'imprévu, du nouveau, il lui est difficile de ne pas chercher une préparation lointaine ; comprendre et expliquer, c'est ramener à ce qui était déjà.

Mais le psychologue doit avoir le sentiment du devenir. Toute synthèse dépasse ses éléments constitutifs. Toute synthèse est créatrice.

L'inspiration n'intéresse pas que la psychologie esthétique. Pour épuiser le sujet il faudrait traiter de l'inspiration religieuse, c'est-à-dire de tout le prophétisme, de la certitude mystique, de la grâce et de la conversion. Il faudrait traiter de l'inspiration morale et scientifique et largement explorer la vie quotidienne où elle abonde.

Impression de profondeur, de vérité, de discernement aigu, sentiment d'élévation et d'obligation, illumination, révélation confuse ou précise, ordres formels, telle

Digitized by Google

nous apparaît l'inspiration religieuse ; parfois aussi enveloppée de sentiments douloureux, appréhensions, angoisses ; souvent et la plupart du temps enveloppée de sensations organiques et d'automatismes sensoriels ou moteurs (1).

Certains mouvements organiques privilégiés, certaines sensations troublantes, frissons, spasmes, sanglots, prennent aussi dans la vie quotidienne un air de profondeur et de renouvellement. Chacun a ses instants sublimes et ceux-là surtout dont l'humeur est oscillante ou qui constellent d'instants clairs un fond de dépression. Tout le monde connaît aussi les sympathies et les antipathies brusques et les décisions saisissantes et inattendues. Chaque esprit est traversé d'idées subites et de solutions qui ont une apparence de nouveauté.

Le mystique, par l'illumination et l'extase et par les visions, dans la clarté ou dans l'obscurité, connaît cette interruption et cette disproportion, cette puissance contraignante, cette passivité envahissante, riches en apports de toute sorte et qui sont en lui comme l'afflux d'une puissance étrangère ; de même le prophète plus orienté vers les révélations distinctes, mais qui n'ignore pas non plus ces touches et ces saisissements informulables qui bouleversent parfois sa conscience. De même le converti qui souvent éprouve le changement d'âme comme une illumination subite et comme un ravage de sa vie antérieure.

La passion profane connaît, elle aussi, ce développement dramatisé de crises ou cette éclosion brusque, à travers de violentes antithèses, de profondes indécisions,

(1) Delacroix, *La Religion et la Foi*, 306.

Digitized by Google

une profonde ignorance, une perception aiguë de soi.

Elle est un recueillement en une présence intime et un vertige où se créent des valeurs, d'où surgissent des intérêts nouveaux et singuliers. Elle est afflux de forces et mobilisation de réserves, qui, venant de l'objet aimé, renforce l'impression d'influence et de passivité. Dans l'éclat de certaines passions toute l'âme tout d'un coup se réalise.

Ainsi la psychologie, dans tous ses domaines, tend à établir la réalité de ces brusques apports, de ces trouvailles inespérées, de ces décisions inattendues, de ces changements instantanés et irrésistibles, de ces coups de foudre que l'on peut grouper sous le nom d'inspiration. On les retrouve à tous les degrés de la hiérarchie physique ou mentale. Comme ils ont une lâcheté de routine, les doigts du peintre ont aussi une vertu d'inspiration. La main a des bonheurs. Elle fait des trouvailles.

*
* *

L'inspiration est un choc ; comme l'émotion, comme l'attention brusquement fascinée. Il y a rupture d'équilibre et réadaptation, systématisation nouvelle. Le rythme de la vie s'interrompt. Un rythme nouveau surgit. Un train d'opérations mentales s'arrête ; quelque chose de nouveau entre en action.

Ainsi un état affectif plus ou moins violent, qui peut aller jusqu'à l'enthousiasme ou l'enivrement, et un brusque afflux d'idées et d'images qui s'impose à la conscience.

Beaucoup d'artistes nous ont décrit sous forme dra-

Digitized by Google

matique cette crise d'enthousiasme (1) : il y a là-dessus un célèbre passage de Nietzsche (2).

Cet état d'excitation générale, qui accompagne souvent l'inspiration, parfois se diffuse dans les différents plans sensoriels ; c'est un de ces phénomènes d'irradiation que nous avons déjà signalés. Ainsi Hebbel et H. de Kleist entendaient des mélodies ; Flaubert voyait des couleurs (3).

Il n'y a pas lieu d'opposer l'inspiration à l'exécution. L'inspiration peut reparaître au cours de l'exécution. Il y a des artistes chez qui l'exécution n'est qu'une succession d'actes d'inspiration. C'est trop styliser que de confier la naissance de l'œuvre à une force spontanée et son développement à une faculté réfléchie.

C'est trop styliser que de détacher l'inspiration, comme une faculté merveilleuse, de tout le fonctionnement mental. Il faut la réintégrer dans l'ensemble de processus d'où elle émerge.

On peut opposer en gros le développement rectiligne du travail réfléchi et le progrès lent et régulier de la maturation normale — qui ont pourtant l'un et l'autre leurs à-coups et leurs phases assez tranchées — à cette

---

(1) Voir par exemple les citations de Grillparzer et de Richard Dehmel dans MÜLLER-FREIENFELS, II, 147. VIGNY écrit : « Le bonheur de l'inspiration, délire qui surpasse de beaucoup le délire physique correspondant qui nous enivre dans les bras d'une femme. La volupté de l'âme est plus longue... L'extase morale est supérieure à l'extase physique. » *Journal d'un poète*, 42 ; voir BINET, *Année Psychologique*, I, 68.

(2) WERKE, *Taschenausgabe*, X, aph. 800 ; voir aussi Ch. MAURRAS décrivant l'état lyrique : « Une effusion d'ivresse.... une foi obscure... une possession... une obsession... une masse puissante de sonorités qui vient de beaucoup plus loin que son être. » (*La musique intérieure*).

(3) MÜLLER-FREIENFELS, II, 148. On trouve des faits analogues de diffusion dans tous les ordres d'inspiration. Des photismes, par exemple, accompagnent souvent la sensation d'afflux dynamogénique qui se rencontre dans la glossolalie ; v. LOMBARD, *Glossolalie*, 113.

Digitized by Google

invention de primesaut. La vérité est, qu'au cours du travail réfléchi, il y a souvent des moments privilégiés, des périodes d'accélération, des instants d'illumination, et, en sens inverse, des temps morts, des espaces neutres. Le progrès lent est traversé de poussées brusques et de succès instantanés, de paliers et de crises. Le travail lent et réfléchi connaît aussi le sentiment — peut-être moins fréquent et moins vif — de l'assistance étrangère.

Il y aurait ainsi quatre formes de production. L'actualisation brusque, soudaine, l'inspiration. La forme plus lente, moins dramatique de la rumination subconsciente ; nous saisissons les progrès du travail que cette rumination mûrit ; on pourrait dire ici ce que Huysmans dit de certaines conversions : « Il n'est rien survenu et l'on se réveille un beau matin et sans que l'on sache ni comment ni pourquoi, c'est fait. » La forme claire du travail conscient et réfléchi. La forme de l'habitude et de l'automatisme. Tout travail un peu prolongé utilise à vrai dire ces trois derniers procédés (1) et l'inspiration elle-même qui se pré-

(1) Le type de travail prédominant chez un sujet peut du reste changer avec l'âge. Voir MAINE DE BIRAN, *Pensées*, 153. Il observe que sa pensée ne se fixe plus comme autrefois sur un seul objet de méditation pour le creuser. « Je ne m'attache plus à une suite d'idées ; le travail de réflexion qui consiste à les lier entre elles pour arriver à un certain but intellectuel est devenu pénible et presque impossible, à force de m'être livré aux diversions extérieures. Ma pensée de la veille ne se lie plus à celle du lendemain, ni même la pensée d'une heure à celle de l'heure qui suit. J'ai besoin de me sentir appuyé de plusieurs sujets de lectures intéressantes pour pouvoir aller de l'un à l'autre. J'attends le moment où ma tête se chauffe et se monte par elle-même pour obéir à cette sorte d'inspiration ou de verve spontanée, et mon esprit, que la volonté ne rejette plus, ne va plus que par sauts et par bonds. » BINET, *La création littéraire* (*Année Psychologique*, X) signale deux types de littérateurs : l'inspiré avec crises de travail (ex. Alphonse Daudet), le régulier laborieux (Hervieu). Dans les *Idées modernes*

Digitized by Google

pare et s'achève par le travail réfléchi et qui oscille entre l'actualisation brusque et la lente maturation. Car on peut se demander si elle naît tout armée ou si elle n'est pas la simple venue à la conscience d'un système psychologique subconscient, d'une esquisse préalablement formée ; cette intrusion brusque ne serait à proprement parler que le sentiment d'opposition à la fois et d'unification commençante de deux plans de conscience. Mais n'est-il pas vrai de dire, d'autre part, que tout se passe dans notre esprit avec un déploiement d'insolente indépendance et que telle est la loi même de l'esprit ? A condition, il est vrai, d'ajouter aussitôt que cette création repose sur la personne et qu'elle est comme la partie éclairée d'un système obscur.

La création artistique souvent n'est pas travail, mais floraison. Il arrive souvent que sans tapage et sans éclat le travail se fait tout seul. « Un beau jour je m'étends, je ferme les yeux complètement. Je ne fais aucun effort. Je laisse se dérouler l'action sur l'écran de mon esprit. Surtout je me garde bien d'intervenir... Je regarde en moi les choses se faire. C'est un rêve. C'est l'inconscient (1). » « Hier soir j'ai rédigé un article sur les poésies d'Allston, après quoi je restai assis jusqu'à minuit en fumant au coin de mon feu, quand tout à coup il me vint à l'esprit d'écrire la *Ballade*

---

sur les enfants, il distingue la méthode de réflexion et la méthode d'inspiration. La seconde elle-même se subdivise en deux formes : 1° la forme dramatique (Poincaré) : période de travail volontaire ; détente ; illumination ; nouvelle période de travail volontaire ; 2° la forme envahissante (F. de Curel) : le travail volontaire, à partir d'un certain moment, se double de la collaboration de l'inconscient ; la pièce se fait toute seule devant l'artiste.

(1) Alphonse DE CHATEAUBRIANT, *Lefèvre, Une heure avec.*

Digitized by Google

de la goëlette Hesperus, ce que je fis. Puis je me mis au lit, mais je ne parvins pas à m'endormir. De nouvelles idées me trottaient perpétuellement en tête, et je me relevai pour les ajouter à la *Ballade*. J'en suis content. Elle ne m'a pour ainsi dire pas coûté le moindre effort. Cela me venait à l'esprit, non par vers, mais par strophes entières (1). »

Legouvé raconte d'Eugène Sue qu'il ne savait pas où il allait. Il avait écrit les premiers chapitres des *Mystères de Paris* d'instinct, sans savoir quelle serait la suite. « Sue a toujours procédé ainsi... Quand il commençait à écrire, il mettait à la loterie. Ce n'était pas lui qui gouvernait sa plume, c'était elle qui l'entraînait... Il lui est arrivé quelquefois de n'imaginer le personnage capital de son roman, le ressort principal de son action dramatique, qu'à la fin d'un volume et par hasard. » C'est le cas de Rodin, par exemple, dans le *Juif errant*. « Un soir, à la fin d'une journée de travail, en écrivant les dernières lignes d'un chapitre, tout à coup, sans qu'il ait jamais su pourquoi ni comment, se dessina sur le papier la silhouette de ce type de jésuite sur lequel porte l'ouvrage tout entier (2). »

Il arrive que l'œuvre ainsi élaborée sans l'intervention de la réflexion et de la critique ne tienne guère à l'auteur. G. Sand oubliait ses romans (3). C'est qu'elle changeait d'intérêt et de mentalité, nous dit Dugas (4). C'est peut-être aussi tout simplement qu'elle travaillait vite, prenant tout ce qui venait, sans réfléchir et sans se reprendre.

---

(1) Longfellow, *Life of H. W. Longfellow*, I, 339, Boston, 1886.
(2) *Souvenirs*, 370.
(3) *Histoire de ma vie*, IV, 144.
(4) Dugas, *La mémoire et l'oubli*, 50 et suiv.

Digitized by Google

*
* *

Les notes psychologiques de l'inspiration sont bien connues : interruption, disproportion, puissance contraignante. Apparaît avec un caractère d'inspiration tout ce qui rompt le cours de la conscience ou la ligne de la pensée méthodique, tout ce qui survient sans paraître dépendre immédiatement de ce qui précède.

Mais nous ne faisons guère attention qu'aux inspirations marquées ou utiles. Nous laissons passer sans l'honorer d'un regard le flot des idées banales, des sentiments inopportuns. Dans l'inspiration il y a un accueil instantané, un jugement rapide de valeur (1). Nous n'attachons le caractère d'inspiration qu'à ce qui tranche notablement sur le cours des idées, à ce qui apparaît avec un caractère d'importance, avec des qualités éminentes. Nous ne nous sentons inspirés que lorsque nous nous sentons élevés au-dessus de nous-mêmes et dépassés.

Il y a dans l'inspiration quelque chose de l'impulsion ; le sentiment d'une contrainte : un don qui oblige par sa valeur même. Elle est excitation, afflux de vitalité. Une force entre en œuvre, inemployée ou inconnue jusqu'alors.

Suivant la nature de l'inspiration et l'état d'esprit

---

(1) L'inspiration est un jugement de convenance. Bien des thèmes familiers repassant par l'esprit prennent tout à coup un éclat singulier. L'inspiration est souvent trompeuse. C'est ce que montre bien PAILLERON : « On a d'abord une impression, une image qui passe par la tête et qui est tout à fait indéfinissable. Si l'on écrivait ce que l'on a senti à ce moment-là — à la condition que ce fût possible —, on aurait de la peine à en indiquer le charme. C'est comme lorsqu'on rêve qu'on trouve une idée profonde ; on l'écrit au réveil, et, en relisant, on s'aperçoit que c'est banal ou terne. »

Digitized by Google

du sujet, elle aura plus ou moins d'objectivation psychologique et parfois même d'objectivation spatiale. Le sujet se sent plus ou moins passif. Elle se présentera plus ou moins comme une action étrangère. Est-elle nature ou surnature ? C'est beaucoup affaire d'époque, de milieu social, de tempérament psychologique, de vocabulaire. Il est inutile de répéter les propos enflammés des artistes qui ont invoqué le Dieu ou la Muse (1). Dans l'ordre religieux nous avons des faits bien plus marqués encore, puisqu'ici il est entendu qu'il y a des dieux et qui interviennent dans les affaires de ce monde. L'inspiration artistique n'a point dépouillé tous les aspects de l'inspiration religieuse, car elle a même caractère psychologique, et à un certain degré de profondeur psychologique nous sommes enclins à penser religieusement. Expérience, système et tradition se combinent étroitement.

L'attitude du sujet à l'égard de l'inspiration varie de l'accord au conflit : proposition, complaisance, acquiescement, refus. L'inspiration est plus ou moins impérieuse.

*
* *

Selon le schéma classique, selon la trilogie consacrée, nous pouvons distinguer ici, comme pour tant d'autres petits drames psychologiques, la préparation, l'inspiration, l'exécution. Parfois sans doute l'inspiration a l'air d'une actualisation brusque, d'une création

(1) G. Eliot affirmait que dans ses meilleures œuvres il y avait « un autre qu'elle-même » qui s'emparait d'elle et lui faisait sentir que « sa propre personnalité n'était qu'un simple instrument au travers duquel agissait l'esprit ». De tels témoignages sont fort nombreux.

Digitized by Google

instantanée et que rien ne prépare. En réalité, si elle n'est point mûrie par un travail conscient ou par une incubation moins consciente, elle se trouve préformée jusqu'à un certain point par la condition du sujet, et il ne survient guère d'acte ou d'idée totalement inexplicable. Il n'y a point de miracle psychologique. Chez l'artiste, la vie, l'expression, la forme sont toujours étroitement liées. Toute impression tend vers l'art ; il n'accumule pas de la matière brute. Son observation et même sa perception sont déjà une mise en forme. Le peintre voit des motifs. L'œuvre repose sur une multitude de bases et non pas sur un événement isolé.

On reconnaît bien cette préparation à l'enrichissement progressif des ébauches qui se succèdent. La plupart du temps un thème avant d'éclater en inspiration est déjà apparu plusieurs fois à la conscience. Il a été élaboré et retouché. Il en est de même de la conversion, où l'on réussit bien souvent à déceler la préparation lointaine (1).

Aussi l'analyse psychologique apporte-t-elle quelque tempérament au dogme poétique et religieux de la soudaineté, de l'impersonnalité, de la contrainte irrésistible.

Certes il y a des inspirations brusques et soudaines. On connaît le témoignage de Turgueniew, de Beethoven, de Berlioz et de tant d'autres (2).

Pas de meilleur exemple de trouvaille subite, sans éclat et tapage, et pas de texte qui justifie mieux le mot de Huysmans que celui de Berlioz (3). Il avait com-

(1) *La Religion et la Foi*, 356.
(2) Voir Müller-Freienfels, II, 143.
(3) *A travers chants*, 325.

Digitized by Google

posé une cantate avec chœurs sur le *Cinq Mai* de Béranger et s'était arrêté court au refrain :

> Pauvre soldat je reverrai la France
> La main d'un fils me fermera les yeux.

Il avait abandonné son travail et n'y songeait plus. Deux ans après, à Rome, il tomba dans le Tibre. Il sortit de l'eau en chantant la phrase musicale vainement cherchée jusque-là.

*
* *

L'étude attentive de nombreux cas d'inspiration esthétique montrerait, croyons-nous, que bien souvent l'idée qui apparaît comme nouvelle dans l'inspiration est une idée ancienne, qui a vécu avec l'artiste, s'est développée en lui, et qui a pris, à un moment donné, valeur nouvelle. Il arrive bien souvent qu'elle demeure longtemps latente, inexploitée et qu'elle ne s'impose que par la suite sous forme d'inspiration ; ce qui établit la préparation inconsciente et consciente dont l'inspiration n'est que le terme.

La légende du *Hollandais volant* était connue de Wagner dès 1834 ; elle n'a été reprise qu'en 1841, à la suite de sa traversée en Angleterre et de la tempête dans la baie de Sandwick. On sait que la Ballade de Senta a été le centre de formation de l'œuvre.

Tannhäuser lui était connu dès son enfance par un conte de Tieck et ne s'est imposé à lui que beaucoup plus tard, par la vieille légende germanique. C'est à ce moment qu'il a connu *Lohengrin*, qu'il a rejeté d'abord, puis repris dans des circonstances particulières.

Digitized by Google

Bien souvent l'idée inspiratrice est le résultat d'un tri parmi un grand nombre d'ébauches, une sélection plutôt qu'une apparition extraordinaire ; ceci contre le caractère fatal de l'inspiration. Bien des possibles se présentent au choix de l'artiste ; *Manfred* aussi bien que *Tannhäuser*, *Frédéric Barberousse* ou *Wieland le forgeron* aussi bien que *Siegfried*, *Jésus de Nazareth* ou *Les Vainqueurs* aussi bien que *Parsifal*.

Bien des idées ou des émotions se développent, prennent devant la conscience créatrice bien des formes différentes et incomplètes, avant de devenir des œuvres ; et l'on voit qu'elles s'enrichissent dans leur développement de tout le contenu de la personne ; ce qui prouve le rapport de l'inspiration à la personne et qu'elle est à la fois une fin et un commencement. Que de choses, et fort différentes, au cours de sa longue évolution, la Tétralogie n'a-t-elle pas signifiées pour Wagner ! Lorsque Wagner à Zurich, à un moment particulièrement difficile de sa vie, reçut et ouvrit son piano Erard, « le nouveau piano caressait délicieusement mon sens musical et je trouvai tout naturellement, en l'inaugurant par une improvisation, les tendres accords de la scène nocturne du deuxième acte de *Tristan* ». L'inspiration est ici l'expression de toute l'âme. Le second acte de *Tristan* affleurait à la conscience, puisqu'il était dans l'âme de Wagner la présence intime de Mathilde de Wesendonck. Il a suffi d'une caresse sonore pour la déployer.

Que l'inspiration soit souvent précédée du travail le plus méthodique et le plus réfléchi, de nombreux exemples le prouvent. On sait que dans la composition des *Maîtres Chanteurs* Wagner est parti de quelques notes de l'histoire de Gervinus qui lui avaient fait

Digitized by Google

prendre un grand intérêt à Hans Sachs et au « Merker ». Il eut pendant une promenade à Dresde l'idée de la scène comique entre Hans Sachs et le « Merker ». Pour placer cette scène à la fin du deuxième acte, il combina toute la série d'incidents qui aboutissent à la rixe finale. Et c'est alors que, soudain, « toute ma comédie des *Maîtres Chanteurs* se dressa vivante devant moi ». Ici nous voyons l'inspiration animer tout d'un coup un ensemble dont tous les éléments ont été au préalable établis.

Mais la plupart du temps une rumination subconsciente prépare l'inspiration (1). Souvent nous pouvons suivre, dans une demi-torpeur, le jeu, les vagues apparitions, l'influence croissante, tout le cache-cache de certains thèmes intellectuels ou affectifs.

Tout le monde connaît ces états où, n'ayant point l'esprit tendu vers la fin que nous poursuivons, et pourtant n'étant pas totalement distraits par quelque autre sujet absorbant, nous guettons les caprices du thème qui se développe, dans une demi-tension où nous sentons à peine le travail s'effectuer. Tout le monde sait que, pour laisser s'accomplir ce travail involontaire, de même que nous évitons d'y penser, nous évitons aussi les distractions trop vives, qui viendraient tout gâter.

---

(1) Poincaré, *L'invention mathématique*, 182 : « Souvent, quand on travaille une question difficile, on ne fait rien de bon la première fois qu'on se met à la besogne ; ensuite on prend un repos plus ou moins long et on s'assied de nouveau devant sa table. Pendant la première demi-heure on continue à ne rien trouver, et puis tout à coup l'idée décisive se présente à l'esprit. On pourrait dire que le travail conscient a été plus fructueux parce qu'il a été interrompu ; et que le repos a rendu à l'esprit sa force et sa fraîcheur. Mais il est plus probable que ce repos a été rempli par un travail inconscient et que le résultat de ce travail s'est révélé ensuite au géomètre... Ce travail joue tout au plus un rôle de déclenchement. »

Digitized by Google

Nous nous plaçons en quelque sorte dans un état d'engourdissement, de torpeur, où l'idée travaille d'elle-même et en partie à notre insu, notre collaboration se bornant à la surprendre et à l'accueillir. La vie de beaucoup d'inventifs s'accomplit ainsi, dans l'auto-hypnotisation par l'idée directrice, et le travail conscient ne fait guère que scander les mouvements de la subconscience.

Ici encore nous sentons qu'il y a des degrés de profondeur de la conscience. De même qu'on sent, par exemple, qu'un mot ou un fait vont échapper ou apparaître, on sent un arrangement se faire, un groupement, une organisation dans l'obscurité, l'évocation ou la disparition de l'idée ou de l'image qui s'expriment dans la conscience moins par une présence ou par une absence définie que par les modifications qu'elles lui font subir.

Des sentiments obscurs précèdent les représentations dont elles expriment et mesurent en quelque sorte la puissance d'action : des représentations, des images, fugitives ou obsédantes, témoignent qu'affleure à la conscience un complexus que le sujet ignore encore ; telle association d'idée, banale en apparence, est parfois révélatrice. On sait l'usage et l'abus que l'école de Freud a fait de ce principe. Aux différentes étapes de l'invention artistique, certaines images puissantes et confuses, toutes chargées d'émotion, sont comme une projection et un symbole à la fois de l'œuvre en formation et elles en expriment le caractère d'ensemble par des analogies sentimentales ou sensorielles : ainsi la couleur de pourpre qui accompagnait Flaubert, quand il écrivait *Salammbô*, ou l'odeur de moisi, quand il écrivait *Une vieille fille*. Ce sont des signaux lumi-

Digitized by Google

neux (1). De même parfois certaines saveurs affectives, certains goûts.

Dans tous ces états nous découvrons les profondeurs de l'âme au fur et à mesure qu'elle se transforme. Beaucoup de choses sont en nous que nous ne sentons pas, parce qu'elles sont comme perdues dans la totalité de nous-mêmes ; nous les méconnaissons parce que nous ne les sentons pas à part.

*
* *

Nous ne songeons pas à fabriquer un inconscient dialectique et à nous duper d'un raisonnement qui créerait de l'inconscient en analogie avec la conscience. Quelques psychologues ont abusé du travail subconscient, et, partout où la conscience n'apparaissait pas, ils ont supposé un peu gratuitement que tout se passait comme si elle était à l'œuvre encore qu'inaperçue. On a eu raison de leur opposer la variation brusque, la synthèse instantanée ; c'est un fait, mais la maturation lente est elle aussi un fait.

Nous étudierons plus loin l'exploitation de l'inspiration, l'exécution de l'esquisse ; il est inutile d'en parler ici. Nous avons dit que, jusqu'à un certain point l'exécution, l'habileté technique est déjà présente dans l'inspiration et seule lui permet de naître. Le savoir technique y est engagé et peut la déclencher.

---

(1) Alphonse de Chateaubriand, (LEFÈVRE, *Une heure avec*, 80). nous dit : « La première conception de *La Brière* s'est présentée à mon esprit sous la forme d'une grande eau-forte en action composée d'une série d'épisodes concourant tous à un effet général de nocturne ; un homme noir central s'enlevant sur des lisières d'eau et de feu. Le point de départ de celui que je prépare maintenant est dans la vision des grandes ailes bleues d'un papillon, comme vous pouvez en admirer dans les vitrines du Muséum se dégageant sur un fond de vieux lichens argentés. »

Digitized by Google

*
* *

On sait combien en fait la conscience est étroite, alors qu'elle couvre en droit tout le champ de l'esprit. Et c'est précisément pour s'affranchir du scandale de cette contradiction que Leibniz, poussant à la limite les résultats de l'observation psychologique qu'il a si merveilleusement maniée et qui lui avait suggéré l'extension indéfinie de la conscience à des degrés infiniment décroissants, avait imaginé sa conscience sourde, coextensive à l'univers et à l'esprit. Cette subconscience, c'est le mythe dialectique de la conscience infinitésimale.

Mais le fait contredit cette vue métaphysique. Les notions de seuil et de limite du champ de la conscience nous sont imposées par l'expérience. La conscience n'éclaire qu'une faible partie de notre univers mental. Elle mesure assez exactement notre degré de puissance ; de là ce rapide effacement à partir d'un point central de vision claire ; de là cette subordination monarchique et ce faible empire. Elle n'est pas le temps et l'espace sans bornes, le Tout, mais l'ici et le maintenant, le moment de conscience où les ensembles viennent se fondre, sans apparaître chacun pour soi.

Contrainte de se ménager, elle ignore ou laisse tomber tout ce qui peut s'accomplir de soi-même. L'habitude, l'automatisme, c'est l'instrument qu'elle s'est forgé pour se dispenser d'être partout présente. Elle ignore aussi bien le dynamisme mental dont elle accueille parfois les résultats.

La conscience est ainsi entre l'activité libre de l'esprit et l'activité pleinement automatisée, qui, l'une et

Digitized by Google

l'autre, lui échappent. Elle se définit en réalité à partir de la subconscience. Elle marque une rupture d'équilibre et une systématisation nouvelle.

L'inspiration c'est donc le jeu d'un dynamisme mental que nous n'identifions pas d'emblée avec notre Moi. C'est quelque chose qui se passe en nous sans nous et quelquefois contre nous. C'est un mode particulier d'introduction dans la conscience d'idées, d'impressions, de mouvements, dont l'élaboration lui échappe.

Il faut d'abord remarquer que l'inspiration se joue à tous les degrés de hauteur et de complexité. Elle est parfois au-dessous du niveau normal, parfois simplement équivalente, parfois supérieure. Comme le disait fort bien Nietzsche, l'imagination de l'artiste produit constamment du bon, du mauvais, et du pire. Ribot veut que dans les couches profondes de l'inconscient il ne se forme que des combinaisons fragmentaires. Poincaré et Myers admettent avec Nietzsche que le Moi subliminal construit sans cesse toute espèce de combinaisons que trie la conscience. Ce sont eux qui ont raison.

*
* *

L'inspiration met en jeu la puissance créatrice de l'esprit, aussi bien sous la forme de la synthèse brusque et instantanée que sous celle de la maturation lente.

En somme cette productivité est l'état normal de l'esprit. L'esprit est création continuée. Créer ou recréer, telle est sa formule. Nous savons que nos images et nos souvenirs ne restent pas immuables en nous. Rayées et effacées par le temps et le désintérêt, rendues indécises par leur contamination réciproque, schéma

Digitized by Google

tisées par l'habitude, elles sont sans cesse restaurées et reconstruites par notre affectivité et notre esprit. Notre savoir les supporte et au besoin les reconstruit. Les souvenirs d'une vie ne sont pas son histoire. Ils sont l'œuvre originale d'un artiste caché. L'histoire se fait contre ce roman dans la mesure où notre esprit s'exerce sur le monde intérieur, comme dans la science il s'exerce sur le monde extérieur. En dehors de ce contrôle sévère qu'instituent la conscience morale et la probité scientifique, la transformation des images reflète la vie de l'esprit où elles évoluent.

Il y a des préparations lentes ; il y a des actualisations immédiates, des intuitions brusques. Et, à vrai dire, à partir d'un certain moment il n'y a que cela. Le travail préliminaire a préparé les éléments, fait un choix. Puis tout à coup le rapprochement fécond se fait. C'est le propre de toute synthèse de n'exister qu'au moment où elle se fait.

Il y a dans la conscience des synthèses nouvelles que n'explique aucune préparation ou maturation. La création proprement dite est précisément cela ; elle est instantanée ; elle implique, si l'on peut dire, une actualisation brusque de l'intelligence. L'esprit est éminemment capable de se dépasser soi-même et de fabriquer des idées supérieures aux éléments qui les ont préparés. C'est là un fait, et à la limite, pourrait-on dire, toute création ne suppose qu'elle-même. Mais il y a aussi dans bien des cas, nous l'avons vu, un travail intérieur vaguement senti, l'incubation devinée, la maturation que l'on peut surprendre.

Cette synthèse créatrice, nous l'observons dès le début de la vie mentale. C'est une appréhension synthétique qui construit des ensembles organisés et par qui se

Digitized by Google

forme la perception. Or la conscience n'aperçoit jamais qu'une faible partie de cette organisation mentale et sentimentale, et cette faible partie est supportée par une architecture qui nous échappe : comme en témoigne la pensée sans image ou l'existence de la mémoire.

L'inspiration est donc préparée et utilisée par le travail conscient et réfléchi et par l'habitude qui maintient et prédispose. Elle repose sur un système d'automatismes, qui, construits par nous, sont à notre disposition, et sur un fond de génialité naturelle. Il y a des natures ingrates ; il y a des natures élaboratrices et fécondes qui s'expriment en mouvements subits et inattendus.

Ainsi alternent la préparation, l'effort et la spontanéité naturelle ; et fort heureusement, car, si productif que soit le travail, il est bien condamné à ne trouver que ce qu'il cherche, alors que pour trouver il faudrait chercher autre chose ; et ce qu'il cherche, il le cherche souvent par des moyens et des méthodes qui ne permettent pas de le trouver. C'est ce qui donne tant de valeur à ces périodes d'interruption du travail, où achève de s'accomplir la formation d'une habitude ou d'une œuvre.

L'interruption permet la disparition des associations gênantes, des habitudes inefficaces, des fausses manœuvres, des tâtonnements mal dirigés. Toutefois on ne peut pas s'en tenir à ce seul principe. On a souvent expliqué l'apparition brusque d'une solution dans la conscience, après suspension du travail, par l'effet du repos, par la fraîcheur de l'esprit qui s'est détendu. Mais, si cette explication convient fort bien aux cas où le travail, repris après interruption, progresse vite et accuse l'effet réparateur du repos, ou bien à ceux où

Digitized by Google

la recherche même et le travail créent comme une inhibition, où, prisonniers d'un système d'idées, nous sommes incapables de trouver quelque chose qui n'y soit point contenu, elle convient beaucoup moins à ceux où l'objet, laissé de côté, se présente subitement en pleine clarté à la pensée occupée à autre chose. Ici nous ne revenons pas au problème, c'est lui qui revient et apporte la solution. Nous avons vu par d'autres faits qu'en bien des cas il a continué de subir une élaboration subconsciente. La maturation lente et subconsciente témoigne ici en faveur du caractère proprement psychologique de l'actualisation brusque.

Cette puissance créatrice, c'est l'esprit lui-même. Il nous fournit de toute notre pensée. Mais certains de ses produits affleurent à la conscience avec ces caractères particuliers qui constituent précisément l'inspiration : interruption, disproportion. C'est leur aspect extraordinaire qui les impose et leur donne l'air de venir d'ailleurs.

*
* *

L'inspiration c'est aussi la révélation inattendue d'un autre nous-même. Le Moi, c'est l'habitude du Moi. L'unité du Moi se maintient au sein d'une large zone de pluralité psychique, par simplicité naturelle, par effort volontaire, par indifférence. Mais sous le fantôme familier créé par la nature, par l'habitude, l'orgueil, la paresse, il y a les virtualités, les complications, les profondeurs.

La conscience, c'est, comme on l'a dit, le Moi ordinaire orienté vers l'action, l'adaptation commençante vers la vie animale et sociale. Elle se condamne à

Digitized by Google

n'apercevoir qu'une bien faible partie de la personne. Tout ce qu'on a appelé le Moi profond lui échappe.

Dans des conditions favorables, quelques-unes de ces virtualités émergent, comme une révélation de soi-même à soi-même.

Nous voyons donc apparaître ici les notions capitales qui nous permettent d'expliquer à la fois le conscient et l'inconscient.

Nous savons que la subconscience, c'est d'abord de la conscience diminuée : par exemple le halo, la frange qui entoure à tout moment le point de regard de la conscience.

C'est ensuite la conscience virtuelle : tout ce que nous conservons, tout ce que nous préparons, tout ce que nous inventons : ce que Ribot appelle le subconscient statique et le subconscient dynamique.

C'est enfin la conscience dissociée. Notre personnalité est soutenue et supportée par des sous-personnalités que nous ignorons, que nous négligeons, que nous refoulons. Comme nous le disions tout à l'heure, notre Moi se dessine au sein d'une pluralité psychologique.

Le travail et l'œuvre

L'œuvre se développe par l'action simultanée ou successive des mécanismes que nous avons distingués.

Elle commence par laisser en route la masse des possibles d'où elle a émergé. Elle est d'abord renonce-

Digitized by Google

ment et sacrifice. Mais ce qu'elle a sacrifié n'est pas tout à fait perdu. Gœthe nous dit que plusieurs de ses plans antérieurs, Prométhée, Tantale, Ixion, Sisyphe, ont figuré plus tard à l'arrière-fond de son *Iphigénie* et qu'il doit à ses plans inachevés une partie de l'effet de sa pièce.

Dans tout le cours de son *Journal*, Eugène Delacroix note à la suite de ses lectures tous les sujets qui le séduisent. Beaucoup de ces sujets n'ont jamais été traités par lui. D'autres reviennent à plusieurs reprises et seront exécutés plus tard et même seront exécutés de plusieurs manières.

L'œuvre précède parfois l'idée. L'artiste cherche son thème. Une impression l'a ému ; quelque chose l'a frappé. Il lui semble qu'il y aurait quelque chose à faire ; il ne sait pas encore ce qu'il cherche.

Un poète cité par Paulhan a vu la gravure du *David* (1) de Gustave Moreau. C'est comme une splendeur à son déclin. Cette impression se formule. David est un soleil couchant.

« Bientôt le crépuscule envahira mon âme. »

Le poète tâtonne ; les images se multiplient ; mais il n'y a pas encore d'idée.

Enfin l'idée vient !

Pour voir fleurir le bien sur le mal nécessaire
Je n'ai pas comme vous toute l'éternité.

et c'est alors le développement, auquel concourent les

(1) PAULHAN, 48.

Digitized by Google

impressions extérieures, la vie même du poème et la puissance harmonieuse des vers et des mécanismes inaperçus.

*
* *

Le travail cherche aussi l'inspiration. « Je travaille à mon tableau depuis le commencement du mois de janvier. Il commence à se débrouiller, mais l'inspiration me manque, je travaille à tâtons. Point de flambeau qui, du premier coup, ait jeté une vive lumière sur la route que j'ai à suivre. Je fais, je défais, je recommence et tout cela n'est point ce que je cherche encore (1). »

Il semble que le développement de l'œuvre dépende pour une part de la force initiale du germe dont nous avons étudié la formation, pour une autre part de la force adventice de courants secondaires. L'idée se subordonne les éléments indépendants. L'ensemble provoque le détail, qui, à son tour, réagit sur l'ensemble. Ceux qui veulent rendre strictement le sentiment foncier exécutent un dessein arrêté et rejettent beaucoup de choses. Ceux qui intègrent tout ce qui vient modifient le thème primitif, bénéficient des rencontres. Une certaine intensité de tension spirituelle précède souvent la formule verbale. Il y a de même avant l'œuvre une certaine intensité, une certaine qualité de vie psychologique qui tend à s'y exprimer. Lorsqu'elle se maintient, elle assure l'unité de l'œuvre. Flaubert nous dit : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal ; j'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance (2). »

(1) E. Delacroix, *Journal*, 75.
(2) *Journal des Goncourt*, I, 366.

Digitized by Google

Comme l'écrit fort bien Ribot, le développement peut se faire de l'unité aux détails, ou des détails à l'unité ; dans les deux cas s'établit la convenance réciproque des détails et la hiérarchie des éléments. Il y a des œuvres qui donnent ce qu'elles contiennent et ne sont que le développement d'un germe. La pensée est analyse. Il y en a d'autres qui à partir d'un détail construisent l'ensemble que ce détail exige. La pensée est synthèse.

Lorsque Wagner écrivit le *Hollandais volant*, c'est la Ballade de Senta, qui contient en somme toute l'œuvre, qui lui apparut d'abord. Lorsqu'il écrivit *Lohengrin*, il ne se trouva pas en présence d'un morceau musical achevé, d'où l'œuvre n'avait plus qu'à découler. « L'image sur laquelle convergeaient les rayons thématiques naquit d'elle-même selon la structure des scènes et leur croissance organique, et je la fis apparaître, sous sa forme changeante, partout où il était nécessaire pour l'intelligence des situations principales. »

En outre, « le procédé se perfectionna par une métamorphose toujours nouvelle de la matière thématique, qui obéit à la situation (1). »

*
* *

Le développement par évolution de Paulhan est en somme une systématisation régulière progressive, une sorte de marche logique. Si le témoignage de Poë pouvait être reçu sans réserve, la genèse du *Corbeau* répondrait bien à ce type. L'idée une fois posée se complète ; elle devient un centre d'associations systéma-

(1) *Communication à mes amis*, traduction PRUDHOMME, VI, 146.

Digitized by Google

tiques nouvelles. Le jeu plus ou moins libre des éléments et l'influence du principe directeur se combinent pour enrichir et développer l'œuvre, tout en lui conservant sa forme systématique et coordonnée. On trouve dans le livre de Paulhan de nombreux exemples de ce procédé.

Le développement par transformation, c'est la victoire d'un épisode sur l'ensemble auquel il se rattachait. Un élément gagne de l'importance, domine et finit par absorber le premier système pour en constituer un autre qu'il dirigera. On sait combien est tentatrice la pensée d'à-côté et avec combien de regrets souvent nous laissons inexploité ou relégué à un rang inférieur un thème secondaire qui ne demanderait qu'à s'épanouir (1).

C'est ainsi que l'Or du Rhin est devenu le Graal; c'est ainsi que Parsifal, qui, dans le premier projet de *Tristan*, n'était qu'un passant charitable, a disparu de *Tristan* pour s'élever à la vie indépendante.

La déviation enfin est un composé des deux premiers procédés. Les deux orientations qui divergent de l'ensemble, au lieu que l'une cède à l'autre, continuent à subsister côte à côte sans s'harmoniser. C'est ainsi que Wotan est devenu après Siegfried le héros de la Tétralogie.

En somme, une idée apparaît qui répond à la tonalité générale de notre personne ou qui exprime un de ses aspects. Elle est accueillie ou rejetée. Elle se maintient

---

(1) Les deux procédés de Paulhan, le développement par évolution et le développement par transformation, sont bien illustrés par cette phrase de Musset (voir LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, IV, 252) : « Quand Scribe commence une pièce, il sait toujours d'où il part, par où il passe et où il arrive. De là sans doute un mérite de ligne droite... mais aussi un manque de souplesse et d'imprévu... Il est trop logique, il ne perd jamais la tête. Moi, au contraire, il m'arrive tout à coup de changer de route, de culbuter mon propre plan... j'étais parti pour Madrid et je vais à Constantinople. »

Digitized by Google

et se développe selon la puissance d'adhésion qu'elle suscite et selon sa puissance d'évocation ; et aussi par le travail réfléchi, par la critique et la volonté. Toute inspiration, nous le savons, renferme déjà un commencement d'exécution (1). D'autre part, pour s'apparaître pleinement à soi-même, elle exige l'exécution. C'est bien l'exécution qui fait l'œuvre. En un sens, le devenir de l'œuvre et la liberté de l'artiste s'affrontent et se concilient. De là bien des impressions opposées de domination et de maîtrise.

*
* *

L'ébauche contient les grands traits de l'œuvre. Voici la carcasse du *Jour des Rois* de Victor Hugo :

Flamme au Septentrion. C'est Vich incendiée.
Flamboiement au Midi. C'est Girone qui brûle.
Rougeur à l'Orient. C'est Lumbier en feu.
Fumée à l'Occident. C'est Teruel en cendre.

Voici celle des *Lions* :

Un homme vêtu de blanc apparut sur le bord de la fosse. Les quatre lions s'élancèrent d'un bond.
Et l'homme dit : La paix soit avec vous, lions.
Puis il leva la main : les lions s'arrêtèrent.
Cet homme vient à nous de la part des forêts.
Cet homme vient à nous de la part du désert.
Cet homme vient à nous de la part des montagnes.

---

(1) Eug. Delacroix, *Journal*, III, 223 : « Quel est l'art dans lequel l'exécution ne suive intimement l'invention? Dans la peinture, dans le dessin, dans la poésie, la forme se confond avec la conception. »

Digitized by Google

Victor Hugo ébauche au préalable une charpente du poème naissant, en fixant les divisions essentielles, qu'il rend plus saillantes à l'aide d'un vers ou d'un hémistiche imagé. Puis il amplifie. Si chez lui les retranchements sont relativement rares, les additions sont continuelles. Volontiers Hugo amplifie, soit pour arrondir une période, soit parce que d'autres images surgissent dans son cerveau (1).

Lamartine écrivant *La Liberté* ou encore une *Nuit à Rome* (*Nouvelles Méditations*, XV) conçoit son œuvre d'abord en prose rapide et incorrecte, entremêlée de vers, avec la notation de certains mouvements oratoires. Au commencement — description d'un clair de lune dans le Colysée :

> Italie, Italie, éveille-toi — mais non !
> Liberté, nom sacré.

A partir d'une telle esquisse commence le travail d'exécution ; quelquefois tout d'une pièce ; le plus souvent avec bien des reprises. Grammont rappelle très judicieusement, sur les meilleurs exemples, que c'est la plupart du temps d'un monceau de ratures que surgissent les œuvres les plus aisées et en apparence les plus faciles. « Certains sont mieux doués que d'autres, ont plus de facilité, mais en définitive ceux qui ont été les plus parfaits sont ceux qui ont su le mieux se corriger (2). » Sans doute les poètes ne calculent pas les effets, mais ils les sentent et ne sont satisfaits que quand ils ont trouvé l'expression exacte de l'idée. Les effets

(1) Glachant, I, 10.

(2) Grammont, 457. Voir l'analyse serrée d'un certain nombre de corrections et de leurs motifs, 152.

Digitized by Google

peuvent se produire d'eux-mêmes ; mais il faut qu'ils soient accueillis. Et l'examen de nombreux papiers nous montre à quel point l'artiste se retouche, ne se satisfaisant qu'après de nombreux essais. Lorsqu'il se résout à noter une forme provisoire, c'est qu'il compte trouver mieux un jour (1).

*
* *

L'œuvre s'organise par la conquête d'une matière à la fois docile et rebelle. On sait tout ce que la technique abstraite ou concrète impose à l'artiste. A la fois sourde et souple à ses désirs, la matière sonore, verbale, plastique qu'il manie le sollicite, l'assiste, et lui résiste. L'idée ne prend corps que dans le sensible. L'idée musicale est rédigée dans le traitement harmonique ou polyphonique, la disposition des accords, l'orchestration. L'idée poétique exige les mots et leur groupement. L'idée plastique s'organise dans la pierre, l'argile, la goutte d'eau chargée de couleur, la pâte colorée. Certains accidents de son travail aident parfois l'artiste; il y a des bonheurs du pinceau ou de la plume. Souvent aussi l'intention ne trouve point sa juste formule. « On n'est maître de la pensée que quand on est complètement maître de la forme (2). » Trouver le dessin parfait d'un sentiment ou d'une idée, obtenir que chaque sentiment ouvre, épanouisse et close son chant selon sa courbure propre et d'accord avec son volume original, c'est la suprême difficulté de l'art.

---

(1) GRAMMONT, 451.
(2) SCHUMANN, *Revue Musicale*, 1925, 141.

Digitized by Google

*
* *

La difficulté est toujours de maintenir, à travers la variété du développement et le fini de l'exécution, la netteté et la chaleur de l'intention initiale. Il faut que le travail revienne des détails à l'ensemble et des formules aux intentions.

« Je suis satisfait de cette ébauche, mais comment conserver, en ajoutant des détails, cette impression d'ensemble qui résulte des masses très simples ? La plupart des peintres, et j'ai fait ainsi autrefois, commencent par les détails et donnent l'effet à la fin.

« Quel que soit le chagrin que l'on éprouve à voir l'impression de simplicité d'une belle ébauche disparaître à mesure qu'on y ajoute des détails, il reste encore beaucoup plus de cette impression que vous ne parviendrez à en mettre quand vous avez procédé d'une façon inverse (1). »

Whistler disait : « Un tableau est achevé lorsque toute trace des moyens employés pour obtenir le résultat a disparu. » Et Gœthe : « Das Werk eines grossen Künstlers ist in jedem Zustand fertig. »

(1) E. Delacroix, *Journal*, I, 276 ; cf. I, 278, 280.

Digitized by Google

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I

Les éléments principaux de la musique

Le symbolisme musical

Débordant de beaucoup le champ du langage, l'art a créé tout un monde sonore par l'échelle des sons musicaux. Ce monde est au service du sentiment libéré : il ne veut rien devoir aux sentiments communs.

Ce monde est un monde autonome qui ne veut rien devoir au champ auditif commun. Et pourtant il a la puissance du langage et la puissance du bruit. Confus, indistinct, anarchique, pauvre, mais puissant est le bruit du monde, ou le bruit de l'émotion, voix et geste. Ordonné, distinct et riche, mais de soi-même impuissant, puissant seulement par le détour de la signification, est le son de la parole. Distinct, ordonné, riche et puissant par soi-même est le monde des sons musicaux.

Du même coup l'art a construit la sonorité intérieure, c'est-à-dire une nouvelle dimension de la vie affective. La musique musicalise le sentiment. On ne peut supporser un seul instant qu'elle exprime les sentiments tout faits de la vie ordinaire. Une telle hypothèse est exclue

Digitized by Google

par la simple considération du monde sonore et des formes musicales. La musique s'éloigne et se libère de l'affectivité commune. Par elle le sentiment réalise ce paradoxe de s'affranchir de sa pesanteur de réalité, sans sortir de la sphère affective. Il brise cette domination aveugle de la réalité qui l'empêcherait de se contempler et de s'exprimer esthétiquement. Nous avons montré plus haut combien superficielles sont les théories qui rapportent l'expression esthétique au simple débordement de la vitalité, à l'excès d'énergie, à la dérivation. Entre le sentiment direct et son expression esthétique s'interposent d'invisibles écrans. Pour atteindre l'expression musicale, le sentiment doit subir tout un travail que nous devrons analyser.

La musique crée un être affectif nouveau. Elle ne s'accommode pas des sentiments ordinaires, qui ne sauraient entrer dans ses formes. Elles les raffine, les schématise, les abstrait ; elle les généralise. Elle atteint les grands rythmes et les grandes ondulations de l'absolu affectif. C'est à ce prix que le sentiment peut se couler dans les formes musicales et que le monde sonore peut devenir un moyen d'expression. Le son est écho de l'âme. La matière sonore, subtile et dépouillée de la pesanteur plastique et de l'intelligibilité verbale, docile au temps, au dynamisme de l'intensité, à la variation qualitative de la hauteur et du timbre, à la loi d'une logique qui vise seulement la construction d'une forme, une telle matière sonore est toute prête à subir la figuration des qualités, le jeu des schèmes affectifs, l'architecture de l'âme. Ainsi se constituent des êtres musicaux dont la structure n'est que la trace et le contour d'une fluidité affective, sous-jacente à l'émotivité quotidienne ; dynamisme interne qui se crée

Digitized by Google

par son aspiration même vers cette matière sonore — laquelle n'est en somme que son propre schème — et qui se construit à son contact et par son action, en même temps qu'il la construit comme son symbole et son moyen d'expression.

L'art musical est entre ces deux nébuleuses. Il est le point de rencontre de deux êtres. L'un vient du fond de l'âme, des régions les plus spirituelles et les plus ineffables. L'autre monte des enveloppes matérielles de la sensibilité, du temps, de la quantité, de la variation qualitative. Par un double effort d'abstraction, ils en viennent à se détacher et à se rencontrer dans la région intellectuelle de l'ordre, où ils subissent l'un et l'autre le travail d'un acte mental sans lequel ils ne seraient pas.

Par cette double élaboration du monde sonore et du monde affectif se construit, avec sa plénitude de signe et de signifiant, le symbole musical dont nous allons étudier les aspects et analyser la formation.

*
* *

La musique pure et la musique dépendante

La musique pure est toute récente; elle s'épanouit avec Haydn, Mozart, Beethoven. Dans l'Antiquité et au Moyen Age, la musique pure n'est qu'un reflet de la musique vocale, ou même une reproduction d'œuvres conçues pour la voix. C'est seulement au XVIIe siècle qu'elle commence à se détacher de la danse et de la poésie. La prédominance des formules de danse et du style fugué, issu de la polyphonie vocale, se manifeste pendant la première moitié du XVIIIe siècle, et

Digitized by Google

la monodie instrumentale porte tout à fait l'empreinte de l'air d'opéra et de l'air d'église.

Au dire de quelques-uns, sa vie aurait été fort courte ; pour ceux tout au moins qui ont considéré Beethoven comme le dernier représentant de la musique pure et qui l'ont montré tendant les bras en un geste de désir vers la poésie et la mimique.

Le libre développement des formes musicales pures a trouvé longtemps un obstacle très grand dans l'asservissement de la musique à la parole et à la danse, qui lui imposent leurs valeurs temporelles (1).

Herder, avec sa profondeur coutumière, avait bien vu quelle difficulté la musique pure devait avoir à se séparer du spectacle, de la danse, de la mimique. Son essence, disait-il, est le recueillement. L'auditeur recueilli ne désire pas savoir qui chante : les sons descendent du ciel, ils chantent dans son cœur, ou mieux encore, c'est le cœur lui-même qui chante et qui joue.

La musique, c'est la puissance intime de la nature, le mouvement, l'activité.

*
* *

Il faut, en effet, distinguer deux sortes de musique : la musique libre ou la musique pure et la musique dépendante, la musique associée. A une certaine époque de son histoire et dans certaines civilisations, la musique se libère et réalise sa pure essence ; elle se dégage du complexe esthétique où elle était engagée : à l'origine,

(1) Riemann, *Eléments de l'esthétique musicale*, 246.

Digitized by Google

on le sait, ce complexe c'est le mimodrame chanté, la ronde à refrains, la danse avec cris et choc d'armes ou de bâtons ou d'instruments de percussion, gongs, tambourins, etc. A toutes les époques de son histoire, l'élément proprement musical que toute musique enferme en droit a toujours été indépendant du complexe où il était engagé. Aujourd'hui nous distinguons la musique instrumentale du drame musical ou de l'opéra. Aux temps les plus reculés, il était toujours possible de distinguer le jeu rudimentaire des sons, contemplé pour lui-même, du mélange confus de danse, de langage, de travail et d'action musicale où il était engagé.

Quand nous parlons de musique pure, nous ne voulons pas dire bien entendu qu'elle ne contienne aucun élément qui lui soit commun avec d'autres formes d'art. Au cœur de la musique est le rythme, qui, sous des apparences diverses, gouverne tous les arts. Cette présence nécessaire a causé l'erreur de ceux qui soutiennent qu'elle relève de la danse. Certes il y a dans la musique un élément qui lui est commun avec la danse, et Wagner n'avait pas tort de dire : « Une mélodie c'est une voix qui danse. » Mais de ce que tous les arts participent du temps et du procédé fondamental par lequel la conscience psychologique construit le temps, il ne suit pas qu'on soit autorisé à dire que l'un n'est que l'efflorescence de l'autre.

Tous ensemble ils plongent dans cette source commune ; et chacun en capte et en dirige différemment le cours; et chacun d'eux, pour se constituer, met en œuvre son originalité, ses ressources et ses éléments propres.

Digitized by Google

*
* *

Les sophismes sur les origines

On sait combien sont obscures les questions d'origine et combien cette ombre lointaine est propice aux illusions dogmatiques. L'une des plus tenaces est de vouloir dériver d'un commencement unique des formes d'art très différentes ; alors qu'une observation plus consciencieuse permet de constater un foisonnement, une exubérance de formes qui vont se simplifiant et se diversifiant à la fois par élimination, par assimilation, par développement. Une autre est de prendre un des éléments d'un mélange complexe pour l'ensemble tout entier. Une autre de transformer en série chronologique une hiérarchie de complexité, de substituer à l'histoire ignorée une histoire abstraite et des étapes hypothétiques. La critique des notions sert précisément à les distinguer. Elle met en garde contre l'illusion de la simplicité originaire. Elle dénonce les sophismes sur lesquels s'édifient ces constructions fallacieuses. Elle nous permet de distinguer deux grands modes d'existence, deux grandes formes de la musique, ou plutôt deux tendances, qui se pénètrent dans toutes les formes de musique. D'une part, le pouvoir propre de la musique, le jeu de sons qu'enferme toute réalité musicale ; ici transparaît l'ébauche de la musique formelle et de la structure des formes. D'autre part, la musique associée, la musique dépendante, la musique comme accompagnement ou comme élément de la danse, de la parole, de la plastique, de l'action dramatique.

Digitized by Google

*
* *

La construction du monde sonore

Le monde de l'ouïe comprend les sons, les vocables (voyelles et consonnes) et les bruits : trois groupes de phénomènes qui ne se distinguent d'ailleurs que par la prédominance de quelques-uns des cinq attributs présents chez tous : hauteur, clarté, intensité, durée, volume.

Jaensch suppose que la perception du bruit est primitive et que celle des sons musicaux est le résultat d'une lente évolution (1). La perception vocalique aurait servi d'intermédiaire. Affirmation un peu brutale et qui étale peut-être dans le temps un processus sensoriel et mental à base d'intérêt et de direction d'attention. Dans le monde indéfini du bruit la sélection des ondes régulières trie les sons (2).

La première musique a-t-elle été une musique de bruit ? Bruit de la danse accompagnée du bruit des mains libres qui se choquent, du cliquetis des armes, des cris des spectateurs ?

Les premiers instruments de musique ont-ils été des instruments de bruit : crécelles, bâtons, etc... ? La musique primitive n'est-elle que du bruit stylisé ?

---

(1) *Die Natur der menschlichen Sprachlaute* (*Z. für Sinnesphysiologie*, XLVII, 1913, 219-220).

(2) « The difference between tones and noises is fundamental. Tones are smooth, regular, balanced, symmetrical ; noises are the contrary. » WATT, *The foundations of music*, 198. — HELMHOLTZ a montré qu'un son musical est un son causé par des mouvements rapides et périodiques d'un corps sonore, tandis qu'un bruit est un son causé par des mouvements non périodiques de ce corps.

Digitized by Google

Ce sont des questions que l'ethnographie ne suffit pas à résoudre.

Il est probable que le musicien primitif, de même que l'enfant, s'accommode volontiers de ces simples variations d'intensité que le rythme suscite dans le monde du bruit : sans qu'il faille admettre, du reste, avec Wallaschek, que le rythme suffit à lui tout seul à introduire les différences de hauteur.

La musique du bruit ne ravit-elle pas encore le musicien ou le poète ? Debussy écrivait : « On n'écoute pas, autour de soi, les mille bruits de la nature ; on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance (1). »

Maurice de Guérin écrivait :

« Oh ! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs...

« Ces bruits des eaux, des vents, des bois, des monts et des vallées...

« Je vais toujours les écoutant. Quand on me voit rêveur, c'est que je pense à ces harmonies (2). »

Nous savons que les premières impressions musicales de Grétry sont sorties d'un pot de fer qui bouillait sur le feu ; il avait quatre ans et il dansait au chant de la marmite. Plus tard un murmure de source à la campagne le ravit. Je trouve chez Saint-Saëns un témoignage aussi précis :

« Revenant de nourrice je me mis à écouter tous les bruits, tous les sons, faisant crier les portes, me plantant devant les pendules pour les entendre sonner. Mon grand plaisir était la symphonie de la bouilloire, une

(1) Cité par Vuillermoz, 124.
(2) Cité par Baldensperger, *Sensibilité musicale*, 82.

Digitized by Google

bouilloire énorme qu'on installait chaque matin devant le feu du salon. M'asseyant près d'elle sur un tabouret, j'attendais avec une curiosité passionnée ses premiers murmures, son crescendo lent et plein de surprises, et l'apparition d'un hautbois microscopique qui s'élevait peu à peu jusqu'à ce que l'ébullition le fît taire (1). »

Stendhal a dû ses premières impressions musicales au bruit d'une pompe sur la place Grenette, aussi bien qu'aux cloches de Saint-André.

Dans tous les cas de cette espèce s'agit-il vraiment de bruit ? Certains bruits rythmés, les vibrations de la scierie, le ronflement des batteuses, le mouvement du train excellent à déclencher la musique intérieure. Jean d'Udine, dans le bruit des flots, entendait des fanfares précises (2).

On nous dit de Lully qu'un jour il alla à cheval : le rythme du pas de son cheval suscita en lui l'idée d'un air de violon.

On raconte de Beethoven que le galop d'un cheval lui fit improviser le motif d'une de ses sonates : « Chez lui tout bruit, tout mouvement devenait musique et rythme (3) ». On sait que Schumann malade était obligé de convertir tout bruit en sons musicaux (4).

La musique de la nature est myriaphone et notre musique réduite aux douze degrés de sa gamme chromatique, multipliés par sept ou huit octaves au plus, ne peut la suivre dans la formidable complexité de ses rondes microscopiques ; à tout propos elle s'y insi-

---

(1) *Ecole buissonnière*, 3.
(2) *Qu'est-ce que la musique ?* 4.
(3) R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, 132.
(4) Basch, *Schumann*, 28.

Digitized by Google

nue ; elle en jaillit à tout propos ; elle y revient parfois. On sait que certains modernes, avec une particulière outrance dogmatique, entendent l'y ramener.

*
* *

Telle serait, suivant certains théoriciens, la source de l'émotion musicale. Si je comprends bien Urbain (1), les bruits du dehors suscitent des sentiments. « L'auditeur attentif vit le monde sonore qui pénètre en lui. Il a toutes les émotions de l'attente, de la surprise, de l'anxiété. Il connaît l'amour et la haine, la joie et la douleur, la terreur et l'extase, l'horreur et le charme. »

Or ces bruits du dehors ont même qualité que les sons d'un mouvement musical : ils s'élèvent ou s'abaissent, leur intensité croît ou décroît ; ils s'arrêtent brusquement ou se prolongent ; ils diffèrent en timbre et en rythmes ; ils sont rauques ou doux.

Qu'il s'agisse de musique ou non, l'organisme obéit aux fluctuations du mouvement sonore ; les associations d'idées font le reste.

En dehors de ces sentiments, il n'y a que la suite des sons, la cinématique sonore. Mais cette cinématique met nos nerfs à l'unisson et nous donne l'impression d'une vie particulièrement active et désirable.

Je ne crois guère à ce réalisme extrême. Dans la vie courante, est-ce au caractère musical du bruit que nous réagissons, ou bien à sa signification utilitaire ? Dans la vie esthétique, est-ce au bruit de la musique que nous réagissons, ou bien à ses caractères musicaux ?

(1) *Journal de Psychologie*, 1924, 444.

Digitized by Google

*
* *

L'imitation musicale du bruit. La musique descriptive

Le musicien vise surtout l'émotion ; il est trop musicien pour être réaliste. On a dit justement de Debussy qu'il efface le paysage à mesure qu'il s'y promène, ou qu'il le contemple « pour n'en laisser passer que l'écho sensible, l'image sonnante, le chant que tout moment de la nature fait naître dans une sensibilité ardente et vive... Il transmute la nature en harmonies, en émotions sonores ». En musique plus que partout ailleurs, le paysage est un sentiment. George Sand nous dit de Chopin que « son génie était plein des mystérieuses harmonies de la nature, traduites par des équivalents sublimes dans sa pensée musicale et non par une répétition servile des sons extérieurs ».

Un jour qu'à Majorque il attendait George Sand et ses enfants surpris au dehors par un violent orage, il improvisa un prélude :

« Il se voyait noyé dans un lac ; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine, et, quand je lui fis écouter le bruit de ces gouttes d'eau, qui tombaient en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues... La composition de ce soir-là était bien pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur (1). »

(1) *Histoire de ma vie*, X, 193.

Digitized by Google

*
* *

Le chant des oiseaux

L'imitation ici rend des services ; c'est un procédé de chasseurs ; on imite les cris d'appel. Elle a aussi un caractère magique : par le chant de certains animaux on amène la chaleur ou la pluie ; et enfin un caractère de jeu.

La voix des oiseaux n'est musique que pour l'oreille musicale. Est-elle musique pour l'oiseau ? L'oiseau est inçapable de transposer ; il est enchaîné à la hauteur absolue des sons. L'oiseau est incapable de relier ses motifs en formes mélodiques ; il est incapable de construire une phrase (1).

L'imitation musicale du chant des oiseaux est, comme l'imitation des bruits de la nature, une interprétation et une stylisation (2).

---

(1) Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, 13, 78, 80 ; Wallaschek, 248. Hanslick écrit, avec une ironie un peu lourde : « La nature n'a fait que le strict nécessaire pour préparer l'éclosion de l'art et lui fournir les moyens de subsister. Elle ne nous donne pas un matériel artistique tout agencé pour former un système musical, mais seulement l'objet brut dont nous devons faire le corps sonore. Ce n'est pas la voix des animaux qui nous est utile, mais leurs intestins ; et l'animal auquel la musique doit le plus n'est pas le rossignol, mais le mouton. »

(2) Wagner, *Ma Vie*, III, 169. Wagner, occupé de *Siegfried* (1857), décrit ses promenades d'été dans la tranquille vallée de la Sihl. Dans la forêt, il écoute les oiseaux : « Je notai soigneusement leurs airs dans ma mémoire, et par une imitation artistique, je m'en servis pour la scène de la forêt dans *Siegfried*. »

Digitized by Google

*
* *

La musique et la voix

« La parole est un bruit où le chant est enfermé ». D'après Grétry que je viens de citer, la musique est l'imitation du sentiment incorporé dans la parole. Elle imite le sentiment en suivant les inflexions du langage, le mouvement et le rythme du discours. Il lui suffit d'en augmenter la force, l'intensité, d'y ajouter un certain surcroît de pathétique. Le chant n'est que l'exaltation de la parole. La musique instrumentale, que Grétry n'avait d'abord considérée que comme une forme inférieure et mal déterminée de l'invention musicale, lui paraît enfin, sous l'influence des symphonies de Haydn, une musique vocale qui s'ignore. Elle attend des paroles. Le symphoniste s'inspire d'un poème virtuel ou latent, qu'il s'agirait de dégager et de rendre explicite pour donner à l'œuvre musicale tout son lustre, tout son accent (1).

On reconnaît ici une thèse chère au XVIIIe siècle : la déclamation musicale rapportée à la déclamation tragique. On reconnaît ici une thèse plus large encore que Condillac avait plaidée déjà et que Spencer devait reprendre : la parole ne ferait que prolonger le langage d'action. La voix s'élève et s'abaisse par des intervalles fort sensibles « pour tenir la place des mouvements

(1) Pierre LASSERRE, *L'esprit de la musique française*, 35. Voir Jakob Grimm, cité par DESSOIR, 256 : « Denn aus betonter, gemessener Rezitation der Worte entsprangen Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraktion alle übrige Musik. »

Digitized by Google

violents du corps ». La musique ne fait que continuer la parole (1).

Spencer part de ce grand principe que « les sensations agréables et pénibles, les émotions agréables et pénibles sont toutes dynamogéniques en proportion de leur intensité, qu'elles ont ce caractère commun d'être des stimuli du système musculaire. Toute excitation mentale se tourne en excitation musculaire et les deux gardent entre elles un rapport plus ou moins constant ».

Donc les muscles de la voix sont affectés par les sentiments, puisque les phénomènes vocaux font partie de l'expression des émotions. Les variations de la voix sont les effets de la variation des sentiments. D'où le pouvoir expressif de la voix. Toute musique est vocale à l'origine.

Chacune des inflexions de la voix, qui sont l'effet physiologique de la peine ou du plaisir, est simplement, dans la musique vocale, portée à son plus haut degré. « Qu'il s'agisse de l'éclat, du timbre, du ton, des intervalles ou de la vitesse relative des variations, le chant emploie et exagère les signes du langage naturel de la passion ; il consiste en une combinaison systématique des particularités de la voix qui sont les effets physiologiques du plaisir ou de la douleur extrêmes (2). » Ou encore : « La musique vocale et par suite toute musique est une idéalisation du langage naturel de la passion. Les traits distinctifs du chant sont tout simplement ceux du langage de la passion, mais exagérés et systématisés (3). »

---

(1) Voir Condillac, *Essai sur l'origine*, 118 et suivantes.
(2) *Origine et fonction de la musique.*
(3) *Ibid.*

Digitized by Google

On sait que Spencer s'efforce d'établir sa thèse jusque dans le détail : l'intensité de l'émotion et l'intensité du son, l'intensité de l'émotion et le timbre, les variations de hauteur et le rythme, autant de parallélismes qu'il invoque avec force.

Indépendamment de cette preuve psycho-physiologique, il fait appel à l'histoire. Les chants primitifs ont un caractère monotone ; ils tiennent du parler. Sur l'exemple que nous fournissent les tribus barbares aujourd'hui, nous pouvons inférer que, dans les temps préhistoriques, la musique vocale était, avec un peu d'exagération, le langage même de la passion. Elle s'est séparée graduellement et sans brusquerie du langage de l'émotion. La musique vocale la plus antique dont il soit fait mention en diffère beaucoup moins que celle d'aujourd'hui. Aujourd'hui encore on peut voir le récitatif sortir naturellement des modulations de la voix émue. Le même mouvement, en se continuant, a dû tirer le chant du récitatif. Ainsi s'explique la puissance d'expression de la musique. Autrement comment l'expliquer ? Les combinaisons des sons n'ont pas une signification intrinsèque, indépendante de la constitution de l'homme (1).

*
* *

Wallaschek a vivement contesté, du point de vue de l'ethnographie musicale, la thèse de Spencer.

(1) On trouve dans le *Mémorial des rites* une doctrine très analogue. La musique a commencé par le chant : « Dans la joie, l'homme prononce des paroles. Ces paroles ne suffisent pas, il les prolonge. Les paroles prolongées ne suffisent pas, il les module. Cela ne suffisant pas, ses mains font des gestes et ses pieds bondissent. » Voir Laloy, *La musique chinoise*.

Digitized by Google

La musique n'est point née du langage, puisque chez les sauvages elle est souvent accompagnée de sons dénués de sens et qui ne servent qu'à faciliter la vocalisation; la mélodie ne jaillit pas de l'accent naturel du langage, puisqu'ici il n'y a point de langage. De plus, les sauvages traitent les mots et la structure de la phrase avec une liberté extraordinaire. Il n'est pas rare que le compositeur d'un nouveau chant ait à en expliquer le texte. On peut se demander alors comment il aurait suivi la modulation naturelle des mots. En somme, la musique vocale des primitifs le plus souvent n'est pas en connexion naturelle avec le langage ; elle est une simple succession de sons musicaux chantés par la voix (1). Le vrai récitatif est une forme secondaire du langage poétique ; sa structure est influencée par la musique, mais il n'est pas le type originel de la musique.

Il convient d'ajouter que ces chants primitifs se meuvent sur une étroite échelle ; fort souvent, par exemple à la Terre de Feu, aux îles Fidji, chez quelques tribus du Nord de l'Amérique, ils ne sont que mouvement rythmique sur une note. Le sens du temps, et c'est là une thèse chère à Wallaschek et que nous retrouverons, semble s'être développé longtemps avant la mélodie.

A quoi bon du reste, pour expliquer la musique, ce détour par le langage ? La musique est l'expression de l'émotion, le langage est, pour la plus grande part, l'expression de la pensée. La musique est à la parole ce que le dessin est à l'écriture. Personne n'a jamais soutenu que le dessin provient de l'écriture. Parole

(1) Dans le même sens E. Grosse écrit : « La lyrique primitive a avant tout une signification musicale et le sens poétique reste au second plan. » *Les débuts de l'art*, 190.

Digitized by Google

et musique proviennent d'une source commune et se développent simultanément (1).

Et certes il serait plus juste encore de dire, comme Jespersen, que le langage humain est sorti d'une sorte de nébuleuse musicale où les éléments figurés de la parole se sont peu à peu condensés.

*
* *

Si l'on regarde bien les choses, il y a contre Spencer le fait décisif qu'à la différence de la parole la musique est constituée par des hauteurs déterminées et des intervalles fixes. Les sons intermédiaires n'apparaissent jamais. Dans le langage, au contraire, on emploie tous les sons compris dans le registre de la voix parlée, qu'ils coïncident ou non avec les notes de la gamme. Comme Aristoxène de Tarente l'avait bien remarqué, la voix parlée est continue. « En effet, lorsque nous parlons, la voix varie en hauteur, de telle sorte qu'elle ne semble s'arrêter nulle part. » Telle est la différence radicale entre la musique et la parole selon tous les théoriciens modernes et tous les théoriciens de l'antiquité. Stumpf, revenant sur ce sujet à vingt ans de distance (2),

(1) Spencer aboutit à ce paradoxe d'écrire : « La musique est la création d'une époque civilisée, cela est manifeste ; car les sauvages ont à vrai dire leurs airs de danse, mais cela mérite à peine le nom de musique. »

(2) Stumpf, *Anfänge der Musik*, 1904 ; *Singen und Sprechen. Zeitschrift für Psychologie*, XCIV, 1924, 32. Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique* (article *Voix*), a bien vu ce caractère : « Je penserais que le vrai caractère distinctif de la voix de chant est de former les sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables ; au lieu que, dans la voix parlante, ou les sons ne sont pas assez soutenus, et pour ainsi dire assez unis pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples. »

Digitized by Google

confirme sa première doctrine : « La différence entre la voix et le chant consiste dans l'emploi par la voix de changements continus à côté de discontinus, alors que les changements de hauteur continus sont exclus de la musique comme les Grecs l'avaient bien vu. »

Cela ne veut pas dire qu'entre la voix parlée et la voix chantée il n'y ait pas des formes intermédiaires, que Stumpf groupe sous le nom de « Sprachgesang » comme dans le parlando et le portamento. Dans le « Singendes Sprechen » se forment des îlots de chant, « feste und diskrete Tonhöhen ». La voix humaine et les instruments à archet peuvent effectuer l'élévation et l'abaissement du son lentement et graduellement presque sans discontinuité. On sait que certains artistes modernes en ont fait un procédé esthétique. Nous nous bornerons à citer ici quelques lignes de Boris de Schloezer sur Schönberg (1).

« Schönberg marque fort exactement la hauteur du son, sa durée ; c'est donc du chant. Mais liberté est laissée à la voix, le mot, la syllabe ayant été attaquée à la hauteur voulue, de s'infléchir en montant ou en descendant juste l'intervalle de temps marqué par l'auteur. Or c'est justement cette liberté d'inflexion qui différencie le parler du chant. Chacune des notes de ce récitatif très particulier n'est en somme qu'une sorte de point de repère ; l'ensemble de ces derniers constitue la ligne mélodique, mais entre chacun de ces points de

(1) *Revue Musicale*, 1921, 268 ; voir aussi Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, 151. La voix oublie la technique des instruments à vent pour apprendre celle des instruments à cordes. Le chanteur créera ses notes à la manière du harpiste qui, après avoir ébranlé sa corde, laisse le son se noyer, se dissoudre, s'absorber dans les ondes vibrantes qu'il a fait naître. La note à peine attaquée devra s'évaporer, se dégrader, se propager en hauteur ou en profondeur, suivre une souple trajectoire fuyante.

Digitized by Google

repère toute latitude est laissée à la voix humaine. Ce procédé fut pour la première fois employé par le compositeur dans ses *Gurrelieder*.

« En un certain sens on pourrait dire que le chant appauvrit la parole parlée, tout en l'épurant, car, parmi les innombrables sonorités imprécises qui y sont inclues, il n'en dégage, en les soulignant, qu'un nombre restreint ; le procédé de Schönberg ajoute justement au chant ce clair-obscur sonore qui en accuse le caractère expressif, émotionnel, et il introduit dans le système des demi-tons tempérés tout le scintillement des divisions infinies du ton. »

Mais il y a quelque chose de musical dans la parole passionnée, et la doctrine de Spencer a bien mis ce fait en lumière. Wallaschek, qui combat Spencer, ne songe point à le nier. Quand le Botocudo demande quelque chose avec passion, sa voix devient un chant monotone. C'est comme si la pauvreté de son langage était relevée par la puissance du son. Spencer signalait aussi que, dans les réunions religieuses, la prière spontanée se transforme souvent en une sorte de récitatif musical (1). La musique immanente au discours prend souvent une puissance de suggestion singulière (2). Brissaud parlait très justement de la chanson du langage,

---

(1) Voir les faits de glossolalie religieuse que j'ai étudiés dans *La Religion et la Foi*.

(2) Bergson parlant du succès d'un orateur français en Amérique pendant la guerre écrit : « C'était, dès les premiers mots, une adhésion en quelque sorte physique de l'auditoire qui se laissait bercer par la musique du discours. A mesure que l'orateur s'animait et que ses gestes dessinaient plus parfaitement sa pensée et son émotion, les assistants, attirés par l'intérieur de ce mouvement, adoptaient le rythme de l'émotion, embcîtaient le pas à la pensée et comprenaient en gros la phrase lors même qu'ils n'en saisissaient pas les mots. »

Digitized by Google

dont la disparition constitue l'aphasie d'intonation (1). La mélodie verbale, la chanson du langage s'exagère dans certaines formes d'excitation ; c'est la verbigération de Kahlbaum, la litanie déclamatoire de Chaslin.

*
* *

La parole renferme un principe rythmique avec des temps forts et des temps faibles, puisque la dépense d'air n'est pas continue, puisque l'émission du souffle ne se produit pas d'une manière régulièrement égale. Sievers a bien montré que la durée des groupes de souffle dépend de deux facteurs contraires :

1° Un facteur purement verbal qui tend à la diversité ;

2° Un sentiment rythmique qui tend à l'uniformité.

Plus celui qui parle dirige son attention sur la division logique du discours, plus faible est l'influence du sentiment rythmique qui nivelle, et réciproquement. Au contraire le rythme domine dans la parole indifférente de tous les jours et dans la parole passionnée.

La réalité est plus complexe encore.

Dans la parole interfèrent trois rythmes : le rythme mécanique de l'émission phonétique, le rythme logique du discours verbal, le rythme affectif de l'attitude sous-jacente. La phrase n'est pas seulement une unité phonétique qui contient des groupes de souffle, des groupes expiratoires ; elle ne se borne pas à grouper des syllabes faibles sous des fortes, à construire des figures rythmiques élémentaires, soumises au rythme

(1) Brissaud, 1895 ; Dejerine, *Sémiologie*, 85 ; Foix, I, 60 et suivantes.

Digitized by Google

de la respiration. La quantité des phonèmes intervient avec la longueur du groupe phonétique dont la syllabe fait partie, avec l'accent d'intensité des mots, avec l'accent de phrase, avec les déplacements d'intensité de l'accent emphatique.

La parole suit aussi une certaine courbe mélodique. Sans parler de l'accent de hauteur de certaines langues, il y a les variations de hauteur de l'intonation émotionnelle ou logique.

L'affectivité oriente le langage vers la musique, sans en faire précisément une musique. Le rythme s'affirme, l'intonation tend à des intervalles fixes. La discontinuité transparaît sous la continuité. Il y a dans la parole une musique implicite. Seashore va même jusqu'à supposer que le sens de la hauteur ne dépendrait pas de l'éducation musicale et qu'il se développerait chez l'enfant avant toute éducation musicale, par le seul exercice de la parole.

Mais la musique est autre chose que la parole et ce n'est sans doute pas de la parole qu'elle est sortie, mais bien de toute la rythmique de la vie et de la pensée, et à vrai dire de la musique elle-même, de la création mélodique et harmonique du monde des sons. La motricité affective, la sonorité affective n'est que bruit et mouvement qu'il faut raffiner pour en faire de la musique.

Il est juste de reconnaître que la voix a pu servir à analyser cette dyade indéfinie du grave et de l'aigu, à la constituer en échelle musicale. Stumpf attribue un rôle à la différence des voix dans la constitution des intervalles musicaux, à côté des instruments et des spéculations théoriques. Urbain recherche de même dans la voix la cause de la pérennité des octaves, des quintes et des quartes tonales.

Digitized by Google

*
* *

La musique et la déclamation

« La musique est en quelque sorte la pantomime de l'accent des paroles (1). » Jamais Grétry ne manquait de déclamer les vers avant de les mettre en musique. Il consultait Mlle Clairon pour le duo de Sylvain ; il copiait en musique ses intonations, ses intervalles et ses accents (2).

Avant lui, Lully (3) avait pris pour modèle la déclamation des acteurs. « Si vous voulez bien chanter ma

(1) Grétry, *Essais*, III, 279 ; I, 239.

(2) Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*, 256.

(3) On dit souvent Lully et Gluck. Je ne suis pas sûr que cela soit vrai de Gluck. Certes pour Gluck la musique a pour fonction de seconder la poésie. « Je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoute à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans altérer les contours. » Mais il faut méditer la réponse de Gluck à Corancez qui lui demandait pourquoi le morceau de la colère d'Achille dans *Iphigénie* lui causait un frisson général; tandis que, s'il le chantait seul, loin de trouver dans le chant rien de terrible et de menaçant, il n'y voyait au contraire qu'une marche de mélodie agréable à l'oreille : « Il faut avant tout que vous sachiez que la musique est un art très borné, et qui l'est surtout dans la partie que l'on appelle mélodie. On chercherait en vain, dans la combinaison des notes qui composent le chant, un caractère propre à certaines passions ; il n'en existe point. Le compositeur a la ressource de l'harmonie, mais souvent elle-même est insuffisante. Dans le morceau dont vous me parlez, toute ma magie consiste dans la nature du chant qui précède et dans le choix des instruments qui l'accompagnent. Vous n'entendez depuis longtemps que les tendres regrets d'Iphigénie et ses adieux à Achille ; les flûtes et le son lugubre des cors y jouent le plus grand rôle. Ce n'est pas merveille si vos oreilles ainsi reposées, frappées subitement du son aigu de tous les instruments militaires réunis, vous causent un mouvement extraordinaire, mouvement qu'il était à la vérité de mon devoir de vous faire éprouver, mais qui cependant ne tire pas moins sa forme principale d'un effet purement physique. » *Journal de Paris*, n° 234, jeudi 21 août 1788, p. 1009 (cité par Desnoireterres).

Digitized by Google

musique, allez entendre la Champmeslé », disait-il.

La déclamation de Lully correspondait à la vérité théâtrale d'alors : idéal oratoire plus encore que dramatique. Les frères Parfaict disent que le récit des comédiens, dans le tragique, est une manière de chant et ils citent précisément la Champmeslé (1). Boileau, d'après Brossette, et l'abbé Du Bos attestent le caractère chantant de cette déclamation, sa véhémence et les traits outrés, selon eux nécessaires au théâtre. Une mélopée véhémente, emphatique, exactement notée, telle était la déclamation tragique de ce temps et c'est ainsi que Voltaire la décrira.

Ainsi les grands traits outrés, l'allure puissante et pompeuse de la tragédie du XVIIe siècle passent dans le récitatif de Lully. Soulignés par la musique, rimes et césures jalonnent les chants de la mélodie qui prend une fastidieuse allure mécanique. Il s'ensuit une prolifération d'anapestes et la déclamation s'écoule par saccades monotones.

Le récitatif asservi à la langue rythmique de la versification s'abandonne rarement au sentiment même qu'il ne décalque qu'à travers le langage, sans efflorescence mélodique (2). Il renforce musicalement le « ronron tragique ». Rousseau et l'Encyclopédie ont, on le sait, condamné cette technique et blâmé son caractère artificiel.

Diderot enseigne sans doute qu'il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première ; plus cette

---

(1) G. Lote, *Déclamation du vers français à la fin du XVIIe siècle* (*Revue de Phonétique*, 1912) ; R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, 147.

(2) L. de La Laurencie, *Lully*, 1911.

Digitized by Google

déclamation type du chant sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points, plus le chant sera vrai et plus il sera beau ; l'accent est la pépinière de la mélodie.

Mais en même temps il s'élève contre les sentences ingénieuses, les madrigaux de Quinault. « C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient. Il faut que ces expressions soient pressées les unes sur les autres ; il faut que la phrase soit courte, que le musicien puisse disposer du tout et de chacune de ses parties ; la tourner et la retourner sans la détruire », etc... La passion dispose de la prosodie presque comme il lui plaît.

Et Rousseau, dans sa critique de l'opéra français, condamne avant tout, on le sait, les insuffisances musicales de la langue française et le ridicule de sa déclamation tragique (1).

L'accent du langage réel contre l'accent factice de la déclamation théâtrale, tel est, selon ces maîtres, le principe de la musique. Et de ce principe, Rousseau a déduit, on le sait encore, sa défense de la mélodie contre l'harmonie (2), et sa défense de l'opéra italien contre l'opéra français (3).

A vrai dire, la déclamation tragique est une convention et elle varie dans le temps et dans l'espace. Le récitatif a-t-il jamais traduit exactement le parler naturel ? Lully avait pris comme modèle la déclamation ampoulée de la tragédie de son temps.

L'opéra français de la fin du XIXe siècle a pris comme

(1) Rousseau, *Lettre sur la musique française.*
(2) Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (article *Mélodie*).
(3) *Lettre sur la musique française.*

Digitized by Google

modèle Wagner « avec ses grands sauts de voix et ses accentuations rebondissantes et massives ». L'acteur du reste oscille le plus souvent entre l'obéissance à des modèles traditionnels et les innovations téméraires. La plupart du temps il va de la convention du réalisme à celle de la grandiloquence pathétique et il les mêle mal à propos. Souvent il ne sait guère ce qu'il fait (1). L'acteur est pour le musicien un dangereux modèle ; peut-être aussi le déclamateur lyrique (2), le déclamateur oratoire, le déclamateur emphatique.

Jean-Jacques montrait, dans sa *Lettre sur la Musique*, qu'il n'y a aucun rapport entre les inflexions de la parole française, « dont l'accent est si uni, si simple, si modeste », et les « bruyantes et criardes intonations » du récitatif de l'opéra français. Il concluait que le meilleur récitatif qui pourrait nous convenir « devrait rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix : peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien qui ressemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leur degré ». Tel serait le signalement du vrai récitatif (3). Mais à le définir ainsi, on sent qu'il n'épuise pas la musique, pas plus que le récitatif plus conventionnel, issu de la déclamation tragique.

Et Rousseau sentait bien lui-même (4) que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur la vérité

---

(1) Grammont, *Revue des Langues romanes*. 1912, 396.

(2) Encore que Saint-Saëns écrive (*Harmonie et Mélodie*, 159) : « Dire lyriquement c'est chanter. Cela est si vrai qu'en entendant dire de beaux vers, il m'est arrivé souvent d'y surprendre un air que j'aurais pu noter. »

(3) Telle serait, selon R. Rolland, la définition du récitatif de Debussy. *Musiciens d'aujourd'hui*, 201.

(4) Observations sur *Alceste*, de M. Gluck.

Digitized by Google

de l'expression. Il faut faire varier dans un drame l'application de la musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue et le rythme poétique, tantôt en faisant dominer la musique à son tour. « Voilà les raisons de la division d'un opéra en récitatif simple, obligé, airs. »

Et quelque défiance qu'il eût de tout ce qui n'est point la mélodie vocale (1), il écrit :

« L'acteur, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui, et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre. »

« Quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvements, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre par des chants pathétiques et variés ce que l'acteur ne doit que réciter (2). »

Ainsi la musique déborde la déclamation tragique. Wagner fait justement observer que dans le drame antique la musique n'obéissait pas à la voix poétique, à la métrique, mais bien plutôt au geste (3).

---

(1) Il professe que le principe de la mélodie c'est l'accent du langage, et que la mélodie est l'âme même de la musique. D'où il suit qu'il n'y a pas vraiment de musique instrumentale : 1° parce que toute musique qui ne se chante pas ne peut toucher ; 2° parce que la polyphonie n'est que confusion.

(2) Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (article *Récitatif obligé*).

(3) Ce qui ne veut pas dire bien entendu qu'à de certaines époques de son histoire, la musique ne se soit pas attachée de fort près à la déclamation. L. de La Laurencie (37) montre avec précision comment les premières monodies chantées par les fidèles appartiennent à un type fort simple, qui, par son faible ambitus, se rapproche beaucoup de la déclamation ordinaire. Seules les syllabes accentuées se chargent de figures neumatiques peu com-

Digitized by Google

La mélodie issue de la danse ne veut pas se plier à l'accent du langage. Le vers fait de la mélodie une prose musicale. Pour le musicien la mélodie du vers est illusion. La musique, si elle veut s'appliquer exactement au vers, ne peut qu'en souligner ce que le déclamateur intelligent cache précisément, à savoir son vain échafaudage (1). Ce n'est pas la parole qui conduit la musique, mais le sentiment sous-jacent à la parole et qui n'est pas nécessairement exprimé par la voix parlante. La déclamation musicale ajoute le cœur à la voix.

Une fois de plus nous sommes conduits à dire que la musique proprement dite ne sort point de la musique conventionnelle de la parole. C'est de la voix musicale, de la musique de la voix, que la musique peut recueillir certaines suggestions. La mélodie déborde la parole et l'instrument déborde la voix (2). Ce n'est que par des subterfuges insoutenables que Condillac, Grétry, Rousseau ont déduit la musique instrumentale de la musique vocale.

---

pliquées, la ligne mélodique se déployant sobrement dans une nudité toute primitive. Du germe pathétique qui contient l'accent découlera l'évolution de tout l'ornement vocalisé. La cantilène grégorienne s'adresse à l'intelligence ; elle veut instruire par la musique. Elle est d'abord récitation, déclamation. De la musique doit découler un enseignement. Une musique sans paroles n'eût pas réussi à présenter aux fidèles des vérités théologiques et des actes précis. « Elle eût été inapte à remplir une fonction pédagogique, et ceci explique comment la musique vocale dut reléguer à l'arrière-plan toute musique instrumentale et se constituer un monopole. » Saint Bernard dit qu'il faut se garder de détourner l'attention « par la beauté du chant ecclésiastique et par l'agrément qu'on y trouve, du sens des paroles saintes qui en sont le sujet ».

(1) *Opéra et Drame*, III.

(2) Même dans la musique dramatique. Berlioz écrivait (*A travers chants*) : « L'expression n'est pas le seul but de la musique dramatique ; il ne convient point de dédaigner le plaisir purement sensuel que nous trouvons à certains effets de mélodie, d'harmonie, de rythme et d'instrumentation, indépendamment de tous leurs rapports avec la peinture des sentiments et des passions du drame. »

Digitized by Google

Rameau, dont le récitatif se distingue de celui de Lully par l'ampleur de son soubassement harmonique, pensait déjà que l'invention de musique est, avant tout, une invention d'harmonie. Imaginer un discours musical, c'est imaginer une suite, un enchaînement d'accords contenant un certain sens expressif. Les autres parties de l'invention musicale, c'est-à-dire la mélodie et le jeu des parties concertantes, sont virtuellement renfermées dans celles-là.

« C'est principalement du fond d'harmonie dont se tire la mélodie appliquée aux paroles que le chanteur reçoit l'impression du sentiment qu'il doit peindre : ces paroles ne lui servent pour ainsi dire que d'indication... Aussi lorsque le chanteur reconnaît par les paroles qu'il doit marquer du trouble à « je frémis », sa voix l'exprime comme d'elle-même ; et, sans penser à la cause qui le fait agir, sans la soupçonner même, il se trouve entraîné à cette expression par le fond d'harmonie qui la lui inspire (1). »

*
* *

La musique et la danse

La danse la plus simple, la danse primordiale, c'est l'agitation motrice, en suite de sentiments violents et exubérants ou par jeu, c'est-à-dire par débordement d'activité, par luxe de mouvements. Danse informe encore : mais bien vite les figures de la danse aspirent à la construction de formes et d'actes, pour réaliser en

(1) *Observation sur notre instinct pour la musique*, 1753, 102.

Digitized by Google

tableaux une image dramatique, ou en attitudes plastiques les possibilités du corps humain.

L'enfant, le primitif, l'adulte qui revient à la simplicité enfantine dansent de joie. Le sentiment fort et excitant se dépense en mouvements vifs et déréglés, en bonds, en cris.

De même, lorsque l'enfant ou l'adulte échappent à une contrainte et dépensent un trop-plein d'énergie.

Il y a ainsi et tout d'abord une danse sans règles, sans lois, sans idéal utilitaire ou plastique : simple suite de l'hypertonicité motrice, expression de la suractivité mentale et affective. Comme telle, elle se rattache à cette grande loi de la « décharge diffuse » qui commande l'expression des émotions.

Au-dessus de cette danse élémentaire, nous rencontrons la danse extatique, la danse mimique ou dramatique, et enfin la danse elle-même, la danse comme art, la danse esthétique. Cet art élémentaire atteint souvent chez des demi-barbares une perfection singulière. La civilisation n'a peut-être pas été aussi favorable à la danse qu'aux autres arts.

Mais d'abord il faut marquer dans l'unité synthétique originaire des arts musicaux, dans cette complexité initiale qui précède la différenciation et la simplicité, l'étroite interpénétration de la musique et de la danse. Comme l'a si bien montré Wundt, la danse rythmique s'accompagne du bruit de la danse ; le son se mêle à la lumière ; l'élément auditif et l'élément moteur se renforcent. Les mains libres se choquent, choquent des armes (1), les pieds frappent la terre. L'excitation se décharge par toutes les voies. Ses diffé-

(1) « Ce monde rayonnant de métal et de pierre. »

Digitized by Google

rents moyens d'expression se soutiennent les uns les autres. Les spectateurs crient, acclament, scandent de leurs cris et de leurs acclamations les bonds et les contorsions des danseurs.

Il faut renvoyer aux ethnographes pour la description de ces orgies motrices et auditives, de ces chorégraphies primitives, collectives, dramatiques, orchestrées, chantées, mimées, travesties, où le besoin de dépense motrice, décuplé par l'agitation collective s'asservit presque aussitôt aux fins utilitaires ou mystiques qui commandent la vie du groupe. Cette pénétration originaire, le rythme puissant qui commande et qui emporte tout ce bruit, la prédominance du mouvement sur le bruit et le son, le caractère musculaire du rythme dominateur, dans les danses de fêtes ou dans les mouvements bruyants du travail, tels sont les arguments que font valoir ceux qui font dériver la musique de la danse ou d'une façon plus générale encore des mouvements rythmés de la vie sociale.

*
* *

La danse mimique ou dramatique est une pantomime descriptive et dramatique. Elle n'est pas seulement l'imitation d'un modèle préexistant, elle est surtout la création de l'action par le rêve de l'action. Elle expose des actes de la vie sociale ou des scènes de l'histoire du groupe, ou des moments de l'histoire divine ; scènes d'amour, de chasse ou de guerre, combats ou traités d'autrefois, aventures des dieux du clan ou de la tribu, actes solennels où se déploient les grandes forces qui règlent la vie cosmique ou la vie sociale. La danse mimique vise à commémorer, à créer et à pro-

Digitized by Google

duire. Le groupe, mû par le besoin puissant de s'affirmer et de persévérer dans son être, accomplit dans une sorte d'attente sacrée et d'émotion fascinée les grands événements qu'il espère. Il agit, et, en agissant dans une atmosphère de fascination, il se figure qu'il crée et qu'il constate. L'ethnographie, la sociologie, la psychologie ont assez étudié tous ces faits pour que nous nous dispensions d'y insister.

*
* *

Au sommet de l'excitation motrice et dramatique, les danseurs communient avec les êtres ou les forces dont ils miment l'action. La danse extatique se mêle à la danse mimique ; le thème mystique pénètre le thème utilitaire. Le thème érotique assure peut-être le passage de l'une à l'autre.

« Dans un monde sonore, résonnant et rebondissant, cette fête intense du corps devant nos âmes offre lumière et joie... Tout est plus solennel, plus léger, plus vif, plus fort... Tout est possible d'une autre manière... Rien ne résiste à l'alternance des fortes et des faibles... La matière frappée et battue et heurtée, en cadence ; la terre bien frappée, les peaux et les cordes bien tendues, bien frappées ; les paumes des mains, les talons bien frappant et battant le temps, forgeant joie et folie ; et toutes choses en délire bien rythmé, régnent (1). »

Cette danse en quête de l'extase, cette ivresse motrice et sonore, nous les voyons un peu partout ; jadis, sous la Grèce apollinienne, dans la Grèce incon-

(1) Paul Valéry, *Eupalinos*, 15.

Digitized by Google

nue, troublée par les Mystères, les ivresses de Dionysos ; d'une façon générale, dans tous les cultes orgiaques de l'antiquité ; aujourd'hui encore largement répandue à travers le monde ; chez les Hottentots et les Cafres, chez les Polynésiens ; chez les adorateurs modernes de Civa avec leurs chants, leurs tremblements et leur vertige, leurs gestes d'amour et de folie ; dans bien des sectes de l'Islam, avec leur gymnastique de la prière, leurs balancements rythmiques, leurs chaînes, leurs grands mouvements frénétiques d'ensemble pour accompagner l'invocation qui devient vite un hurlement ; chez les Hommes de Dieu russes, qui l'appellent ferveur ou travail divin : « après la ferveur, disait un ancien de la secte à M. Séverac qui les a bien étudiés (1), plus rien de corporel ne semblait demeurer en nous, et, à notre fièvre, nous reconnaissions que l'Esprit nous avait pénétrés » ; au milieu des invocations et des cantiques, se déroulent jusqu'à l'épuisement les différentes formes de la « ferveur » : ferveur solitaire, ferveur par couples, ferveur de toute la nef, ferveur circulaire ; à la fin de ce « travail divin » surviennent les tremblements convulsifs, la défaillance, la confusion ; l'enthousiasme, la prophétie, l'extase signalent l'invasion de l'esprit.

C'est d'abord le plaisir physique du mouvement, la joie organique qui vient de l'accélération des fonctions, du cœur qui bat plus vite, de la respiration plus fréquente et plus profonde ; l'affranchissement de la pesanteur, le sentiment de légèreté qui vient de l'hypertonicité motrice ; l'étourdissement des mouvements rapides et bruyants, que des chants et des cris accom-

(1) Séverac, *La secte russe des Hommes de Dieu*, Paris, 1906.

Digitized by Google

pagnent, l'obnubilation sensorielle ; les vifs sentiments de nouveauté, de liberté et de puissance qui viennent des misères journalières refoulées, du rôle religieux que l'on joue et des contraintes levées par l'exaltation unanime, le retentissement sur chaque conscience des gestes, des cris, de l'excitation de tous, de sorte que chacun se sent à la fois dominé et dominateur, maître et sujet d'une force immense. Ainsi apparaît une sorte d'ivresse motrice, délire plus ou moins réglé des mouvements et des sentiments, impression de vie surabondante et folle, désir éperdu, oubli, absorption, commencement d'infini.

Mais du fond de l'esprit du danseur une idée guette cette ivresse, un dieu guette ce délire, un dieu qui descend vers le danseur à mesure qu'il monte, un dieu qui le possède à mesure qu'il s'affranchit de soi : un nom est prêt pour ce trouble innommé, une forme est prête pour cette confusion ; comme David dansait devant l'arche, le danseur danse devant un Dieu, qui surveille sa danse et attend qu'il soit épuisé pour s'emparer de lui. Tout le fond religieux de l'esprit s'épanouit dans ce vertige complaisant ; on dansait parce qu'on avait foi dans la danse, et l'on réalise en dansant les objets de sa foi ; le dieu éperdu, que le vertige suscite, attendait le vertige comme la passion attend son objet ; en déliant le croyant de son corps, le vertige fournit un corps à ce Dieu.

Et il ne faut pas croire qu'il y ait la danse, puis le vertige, puis l'interprétation du vertige ; l'interprétation et tous ces actes sont simultanés ; l'interprétation est immanente à tous et sous-jacente à toutes les phases de la possession ; elle la subit et s'impose à elle ; à mesure que le sujet s'excite, il sent qu'il se

Digitized by Google

divinise ; quelque chose de vague qu'il attendait avec passion prend différentes figures ; un vague savoir traversé de frissons organise les différentes étapes de cette tension sensorielle, de ce désordre musculaire. Une exigence intérieure se reconnaît et se retrouve avec ravissement dans les temps marqués de ce rythme. Une adoration éperdue enveloppe et règle toute l'action.

Le plus souvent, du reste, la danse prend appui sur le chant, et le chant sur la danse ; chacun fournit à l'autre une partie de son élan. Joie motrice comme la danse, le chant a de plus la valeur de ses formules ; il jette sur les mouvements la signification des mots troublants, la passion effrénée et raisonnable d'une musique qui voisine avec la raison ; jusqu'au moment où tout se perd dans l'ineffable.

*
* *

La danse n'est pas uniquement exubérance motrice ou bien action mystique, ou bien pantomime descriptive ou expressive. Le mouvement, l'attitude se dégagent, se cultivent, deviennent fin en soi.

On a dit fort justement que la danse contient un élément propre, qu'elle expose une succession de gestes pour des raisons purement plastiques ou dynamiques, qu'il y a une « logique du corps en mouvement, comme il y a une logique musicale, une logique poétique (1) ».

(1) Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1921, 216. L'auteur écrit qu'il en est de même en musique : « Si l'activité sonore est uniquement déterminée par les sentiments, les désirs, les impressions, nous obtenons une série de cris, de gémissements, de soupirs, mais non de la musique, qui représente un système autonome de sons qui se suivent et s'engendrent selon leur affinité propre. »

Digitized by Google

A la limite, on peut parler « d'un beau dynamique et plastique en soi, psychologiquement vide et nul ».

Tel est l'idéal de la chorégraphie classique, danse sans signification descriptive et expressive, « danse libre, pure réalisation dans le temps et dans l'espace de toutes les possibilités du corps humain » ; architecture de légèreté et de pesanteur, de tension et de détente, d'expansion et de contraction ; agencement de lignes dans un espace que créent avec une rigueur implacable les évolutions du danseur. C'est ainsi que le ballet classique entre en lutte contre le réalisme psychologique avec sa gesticulation expressive ou descriptive, avec ses attitudes psychologiquement explicables.

C'est ainsi que le ballet classique affranchit de la musique la structure de la danse, libère du système des sons le système des mouvements du corps, ne demande à la musique que de marquer le rythme et de créer une certaine atmosphère, un état d'esprit favorable à l'éclosion et au déroulement des visions chorégraphiques. C'est ainsi qu'il n'aspire qu'à construire un système de réalités plastiques, comme l'architecture dorique d'un temple ou la structure d'une fugue de Bach ; à réaliser l'individu chorégraphique et non plus l'individu psychologique ou dramatique (1).

Cet idéal extrême ne va pas sans quelques excès,

---

(1) Mettant en relief du reste tantôt le sujet moteur, tantôt le sujet plastique. C'est pourquoi LALOY peut écrire (*Revue de Paris*, 1er décembre 1920, p. 643) : « La danse est l'art du mouvement. Dans tous les temps et tous les pays, elle a cherché constamment, non à accuser le relief, mais au contraire à le dissimuler, l'évider, l'effiler, le disperser en lignes changeantes, le résoudre en nimbes vaporeux. La suprême grâce d'une danseuse est une grâce immatérielle. Elle n'a pas de pieds, mais des pointes. Elle n'a pas de hanches, mais une taille fine jaillie d'un nuage de jupes ou de voiles. »

Digitized by Google

raideur géométrique des pas et des ensembles traditionnels, convention qui transporte le danseur dans un monde très éloigné du plan humain (1). Il arrive souvent du reste que des chorégraphes de génie composent avec les pas traditionnels de mouvants ensembles et de pittoresques enchaînements.

En une direction contraire, la danse tend à se refaire musique ; le corps mouvant cherche à fixer, à cristalliser la vie fluide et ondoyante des sons, à matérialiser le rythme musical et la sonorité expressive (2).

Et ces diverses tendances, idéal plastique et dynamique, idéal musical, idéal dramatique et psychologique se partagent l'histoire de la danse.

*
* *

De là vient qu'on en peut dire beaucoup de choses différentes. Wagner disait que la danse digne de ce nom est une mimique, qu'elle consiste en une expression vivante à laquelle participent le corps et l'âme du danseur. D'autres disent qu'elle est une transposition des attitudes et des mouvements corporels de la vie usuelle (3).

---

(1) Vuillermoz, *Revue Musicale*, 1921, 49. Jaques-Dalcroze écrit que « les mouvements corporels non inspirés par le besoin d'extérioriser des sentiments ou de traduire une musique vécue ne sont que des acrobaties », 146 ; il n'y a là que virtuosité corporelle aux dépens de l'expression.

(2) C'est ainsi que Jaques-Dalcroze distingue une musique pure et une musique plastique. La musique plastique « modélera les sonorités selon des formes rythmiques créées directement par les mouvements expressifs du corps humain ou encore dictera à ce corps des rythmes susceptibles d'être directement transposés du domaine sonore dans le domaine plastique. » *Revue Musicale*, 1er novembre 1925, p. 35.

(3) Ce qui est bien exprimé dans cette formule de Paul Valéry : « Elle semble énumérer et compter en pièces d'or pur ce que nous dépensons distraitement en vulgaire monnaie de pas, quand nous marchons à toute jn. »

Digitized by Google

D'autres disent qu'elle est l'art d'exprimer des émotions à l'aide des mouvements rythmés ; qu'elle représente des états d'âme. D'autres disent qu'elle rend les sons visibles. D'autres disent, comme Th. Gautier, qu'elle n'a « d'autre but que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et de développer les lignes agréables à l'œil : c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde ». Chênedollé disait qu'elle est une sculpture animée et vivante, qu'elle donne la vie aux attitudes magiques que la sculpture a inventées (1). D'autres insistent sur sa dynamique, qui construit ses formes et son espace, qui développe dans le monde visible les articulations et les accents des centres de force musculaires. Hegel y voyait une synthèse de la musique et de la sculpture, une musique plastique des poses et des mouvements du corps (2).

Danse pure, n'atteint-elle point par le jeu des forces et des formes mouvantes, dans le visible et dans le kinesthésique, une part de ce qu'atteint la musique pure, et ne réalise-t-elle pas dans la matière esthétique qui lui est propre l'idéal même de la danse mystique ?

Car, d'une part, elle est, comme on l'a bien dit, « délivrance de notre corps tout entier possédé de l'esprit de mensonge, et de la musique qui est mensonge, et négation de la nulle réalité ». Et, d'autre part, « ce rêve tout pénétré de symétries », ce monde de formes évanouissantes, ce monde « de forces exactes et d'illusions

(1) Voir aussi Ph. Stern, *Sur les danses de Java* (*Revue Musicale*, 1924, 110). Jaques-Dalcroze s'est élevé contre l'erreur de prendre pour modèles des attitudes fixées par la peinture et la sculpture. Le danseur, qui découpe des moments et qui cherche à créer l'illusion du mouvement en juxtaposant des suites d'attitudes, en réalité contredit la réalité du mouvement.

(2) Hegel, IV, 262.

Digitized by Google

étudiées » représente toutes choses, « aussi bien l'amour comme la mer, et la vie elle-même, et les pensées », « l'acte pur des métamorphoses » (1). Ainsi le mouvement de la danse abroge l'étendue pour « jouer à l'universalité de l'âme » ; il abolit toutes choses pour créer un monde de formes qui est surtout la formation et la dissolution des formes, qui est la vie même du mouvement et la vie du devenir dont le mouvement est le premier symbole.

*
* *

La danse rythmique, accompagnée du bruit de la danse, des cris du danseur et des spectateurs, du bruit d'instruments qui ne sont que des instruments de bruit, telle est, selon Wundt, la forme originaire de la musique (2).

Sans aucun doute, les arts musicaux se sont confondus à l'origine dans une sorte d'unité synthétique où se mêlaient le chant, la parole, la musique des instruments, le rythme des mouvements. On a raison d'insister sur cette confusion et cette indistinction primitives, à condition de ne pas vouloir, au sein de cette nébuleuse

(1) Nous citons ici Paul Valéry qui dans son *Eupalinos* étudie la danse avec tant de subtilité et de profondeur : « Nos actes ordinaires engendrés successivement par nos besoins, nos gestes et nos mouvements accidentels sont comme des matériaux grossiers, comme une impure matière de durée, tandis que cette exaltation et cette vibration de la vie, cette suprématie de la tension et ce ravissement dans le plus agile que l'on puisse obtenir de soi-même, ont les vertus et les puissances de la flamme ; et les hontes, les ennuis, les niaiseries et les aliments monotones de l'existence s'y consument (39). »

(2) La théorie de la danse, art originaire, avait été soutenue par Adam Smith. Voir aussi W. Scherer, *Die Poetik*, 73-96. On sait que, pour Spencer, poésie, musique et danse ont une origine commune. Ecriture, peinture, sculpture, d'autre part, ont même origine, les deux groupes étant reliés peut-être par la mimique.

Digitized by Google

primordiale, promouvoir en élément originaire l'une des données fondamentales et déclarer que toutes les autres en sont sorties. Chacune d'elles affirme par son développement la spécificité qu'elle apportait à l'origine et que le mélange ne faisait que masquer.

C'est avec ces réserves qu'il faut accueillir des théories qui ont leur part de vérité. Gummere, s'appuyant sur les observations d'Ehrenreich sur les Botocudos, de Boas sur les Eskimos, d'Higgison sur les nègres en Amérique, montre, d'une façon très intéressante, la priorité du chant en chœur et de la danse (1). Les Botocudos ne chantent pas sans danser, ne dansent pas sans chanter et n'ont qu'un mot pour exprimer ces deux choses. Il y a d'abord la ronde, l'accord rythmique des mouvements et de la voix ; le chant improvisé se détache de ce concert collectif. Le groupe animé de mouvements rythmiques, voilà d'une manière générale, pour Gummere, la condition nécessaire et suffisante de l'expression rythmique et musicale des sentiments du groupe. Le rythme, faculté d'ensemble, vient directement d'une action faite avec ensemble. Il est le seul moyen d'établir un concert juste des différents efforts individuels et vocaux. Le refrain est comme la rime de cette danse et la ballade se développe

(1) GUMMERE, *Beginnings of Poetry*. Tout récemment W. HEINZ, s'appuyant sur d'intéressantes expériences, supposait que, lorsque la phonation s'accompagne de mouvements du corps, il se produit naturellement une sélection des phonèmes dans le sens de la commodité articulatoire, surtout quand on a le choix entre les occlusives sonores et sourdes. Le principe est illustré par une étude des chansons féroïennes qui accompagnent les rondes traditionnelles : le matériel phonique de ces chansons s'expliquerait en partie par le rythme lent de la danse. *Festskrift tillägnad Hugo Piping*, Helsingfors, 1924, in-8°, 607 pages. Voir *Bulletin de la Société de Linguistique*, 1925, 164.

Digitized by Google

autour du refrain. Sur le fond du thème ainsi donné se brodent les variations individuelles.

Wallaschek, que nous retrouverons, insiste également sur le rythme moteur collectif qui supporte les chants. La mélodie est secondaire au rythme (1). Invoquant d'autres rythmes, mais toujours le rythme moteur, Bücher rattache, on le sait, la musique et l'art en général au travail. Le travail tend naturellement au rythme, surtout le travail en commun. Les mouvements d'expiration et les sons émis après l'effort, ces rimes du travail auraient été les premières formes musicales et poétiques ; les temps forts et les temps faibles du travail auraient été les mètres originaires. Il est vrai que cette notion de travail est assez flottante. Ce travail initial dont on nous parle comprend le travail proprement dit, le jeu et l'art (2). Mais quelle que soit sa forme, c'est le rythme qui le domine et c'est du rythme que se détachent successivement les arts.

*
* *

La musique proprement dite, liée à la libération de la voix et au perfectionnement technique et à la division des instruments, se dégage de cet ensemble confus où prédomine le rythme collectif, scandant les inflexions de la voix et le bruit des instruments primitifs.

Elle retient la vie rythmique de la danse, sans qu'on

(1) Voir aussi Bourguès et Denéréaz.

(2) « *Ursprüngliche Einheit der geistig körperlichen Bethätigung des Menschen* ». D'Alembert écrivait déjà : (*Œuvres inédites*, publiées par Ch. Henry, 1887) : « L'idée de la mesure fut apprise, non par le chant des oiseaux, mais par le bruit des marteaux, frappés en cadence par des ouvriers. »

Digitized by Google

puisse dire pourtant qu'elle naît du rythme de la danse. Car le rythme est un phénomène général dont le rythme kinesthésique n'est qu'une forme particulière. Et le rythme n'est qu'un des éléments de la musique ; et il est impossible — nous le montrerons à propos de la théorie de Wallaschek — de déduire du rythme les intervalles sonores qui, au même degré que lui, constituent la musique.

Ces réserves faites — et il est indispensable de les faire en présence du caractère dogmatique de certaines affirmations —, il convient de reconnaître le rôle considérable que joue le rythme de la danse au cours de l'histoire de la musique. Pour ne prendre qu'un exemple, il serait très intéressant de suivre la transposition des mouvements chorégraphiques dans la forme musicale, lorsque, dégagées du décor chorégraphique, les suites ont hérité de l'expression attachée par le public aux danses qu'elles accompagnaient à l'origine, ou lorsque les mouvements typiques de la sonate ont remplacé les mouvements de la danse ; l'allegro héritant de l'allemande ; l'adagio, de la sarabande ou de la courante ; le vivace ou le presto de la gigue.

A de certaines époques prédomine le caractère dynamique de la musique. C'est ainsi que quelques-uns de nos jeunes musiciens réagissent contre les sonorités fines, l'enveloppement vaporeux, la fluidité de l'impressionnisme musical. La musique revient « à la volupté primitive du choc rythmique (1) », redécouvre la joie du rythme pur, de la commotion nette et franche.

---

(1) Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, 208.

Digitized by Google

*
* *

Le rythme

Le rythme est d'abord un fait vital, un phénomène organique. Certaines fonctions s'ordonnent sous la loi du rythme, par une sorte d'économie naturelle dans la dépense ; le temps faible prépare le temps fort, la pause, le repos préparent la décharge motrice.

Le travail exploite et développe cette accommodation naturelle : élévation et abaissement, extension et rétraction, propulsion et reploiement se marquent par l'alternative du temps fort et du temps faible et par la régulation métrique d'une période de travail. A plus forte raison, si le travail exige des mouvements d'ensemble, le concert des forces.

On a souvent exagéré le caractère organique du rythme. Ainsi Becq de Fouquières lorsqu'il rattachait le vers français au rythme respiratoire. Or le temps du vers et des différentes mesures du vers est un temps souple qu'organisent l'idée, l'accent et le nombre. L'acte respiratoire se distend et se contracte selon leurs exigences, bien loin de leur imposer sa contrainte.

Le rythme gouverne tous les départements de la motricité et de la sensibilité. L'accentuation, la distinction de la forte et de la faible, de la longue et de la brève, relèvent de la durée et de la force et s'appliquent partout avec elles. Le rythme tend à briser la simple régularité métrique, à l'ordonner en systèmes sous l'autorité d'accents.

Soit un papier réglé de lignes noires à cinq millimètres d'intervalle. Non seulement l'œil les rassemble

Digitized by Google

en groupes de trois ou quatre, mais l'intervalle blanc entre chaque groupe semble plus large que l'espace entre ligne et ligne (1). Si l'on éclaire une surface blanche dans une chambre noire par jets courts et brusques mais réguliers, tout comme les battements du métronome, les jets de lumière égaux se transforment en longues et en brèves (2). Koffka a bien étudié ces faits. Présentant, au moyen d'un dispositif d'écrans, de diaphragmes et de volets, un trait noir d'un centimètre de largeur sur fond gris, ou bien éclairant à intervalles réguliers une surface sur fond sombre, il constate que tous les sujets ont, plus ou moins tôt, des impressions rythmiques ; trois ou quatre lueurs se groupent ensemble sous l'autorité de l'une d'entre elles plus impressionnante, plus vivement accentuée ; les groupes se séparent nettement (3).

Si nous entendons les battements égaux d'un métronome, nous pouvons ou bien les compter et nous efforcer d'apprécier correctement leur durée et l'intervalle de temps qui les sépare, ou bien nous laisser aller à les grouper en séries sonores que gouvernent des accents plus intenses et que séparent des pauses plus longues. Nous pouvons percevoir le nombre et la quantité, ou bien le rythme et la qualité (4).

L'accentuation et la modification des intervalles caractérisent ces séries rythmiques, contre l'égalité en temps et en force qui caractérise les séries strictement métriques.

---

(1) Titchener, *Manuel*, 346.

(2) J. B. Minor, *Motor, visual and applied Rhythms*, New-York, 1903, 41 et suiv.

(3) Koffka, *Experimental-Untersuchungen zur Lehre von Rythmus* (*Z. für Psych.*, t. LII, 1909).

(4) Voir *Traité de Psychologie*, II, 50 et suiv.

Digitized by Google

C'est ainsi que nous pouvons constituer le temps de la science ou le temps esthétique par deux attitudes différentes, par une attitude d'objectivité ou de subjectivité, le temps de la conscience vulgaire étant un compromis entre l'un et l'autre.

C'est ainsi que s'organise le temps musical par l'accentuation et par la formation de groupes variés qui s'enchaînent, créant au fur et à mesure de leur importance leur valeur de durée sur la trame continue du temps homogène.

Le temps musical n'est donc ni le temps homogène, ni la pure interpénétration, la pure fusion de la durée bergsonienne. Bergson écrit que les notes d'une mélodie sont fondues ensemble et que nous les apercevons les unes dans les autres. Il ajoute, à vrai dire, qu'il en est ici comme de l'organisation de la vie où la distinction accompagne la solidarité. Mais très vite il revient à la succession sans distinction, à la pure pénétration, à la multiplicité indistincte et qualitative, image de la durée pure : l'idée d'un certain ordre de succession impliquant, d'après lui, l'espace dont la pure durée a horreur (1). Pour lui, comme pour Schopenhauer, la musique est le témoin et le symbole le plus approché de l'absolue réalité.

Le temps bergsonien n'est pas musical, pas plus que le temps homogène. Est-il du reste le temps réel, lui qui est pure continuité, pure fusion ? Ne lui manque-t-il pas la distinction et l'ordre ? C'est en vain que Bergson, pour étayer sa description, prend appui sur la mélodie. La mélodie est distinction et ordre, autant que pénétration et continuité. Avec la fluidité pure dispa-

(1) Bergson, *Données immédiates*, 76 à 92.

Digitized by Google

raît la mélodie (1). Le temps musical est un temps marqué avec des inégalités et des différences. Avec la fluidité pure, le temps lui-même disparaît peut-être. C'est la distinction progressive, le glissement de la distinction à travers la pénétration qui fait que la durée ne s'abîme pas dans un éternel présent.

Le rythme musical, et d'une manière plus générale le rythme esthétique, nous montre ainsi l'organisation du temps, de l'espace et de la quantité par une conscience active qui construit des ensembles organisés au cœur desquels elle marque des différences. Le rythme est donc un système de temps ou d'espaces selon quelque ordre assemblés. Le rythme musical, c'est l'ordre dans le temps. A l'opposé de l'asymétrie et du chaos sensoriel et moteur, en face de l'isochronisme, du temps métrique et homogène, du jalonnement des durées,

(1) Bergson a merveilleusement décrit cette fluidité, ce pur changement qui ne constitue à vrai dire que l'un des aspects du temps musical : « Ecoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle ; n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est attaché à aucun mobile, d'un changement sans rien qui change ? le changement se suffit, il est la chose même. Et il a beau prendre du temps, il est indivisible. Si la mélodie s'arrêtait plus tôt, ce ne serait plus la même masse sonore ; c'en serait une autre également indivisible. » (*Perception du changement*, 24-25.) Sans doute nous pouvons diviser la mélodie, l'écouter à travers la vision de la partition, nous représenter des notes juxtaposées. Faisons abstraction de ces images ; il reste le changement pur. La durée réelle, c'est le « temps indivisible », la mélodie continue de notre vie intérieure, mélodie qui se poursuit indivisible du commencement à la fin de notre existence consciente. Quand nous écoutons une mélodie, nous avons une pure impression de succession, aussi éloignée que possible de la simultanéité et pourtant c'est la continuité même de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression. (27). Certains romantiques allemands, Wackenroder en particulier, avaient déjà esquissé des descriptions analogues. Aucun art humain ne peut exprimer en paroles l'écoulement d'un fleuve, à plus forte raison du mystérieux fleuve intérieur. Or la musique le fait couler devant nous. L'âme apprend à se connaître dans le miroir des sons. Ce sont eux par qui nous apprenons à sentir le sentiment. Ils libèrent les esprits qui rêvent dans les profondeurs de l'âme. Voir Moos, 63.

Digitized by Google

brutal, régulier, monotone, en face de la mesure mathématique, il construit l'ordre par l'inégalité, la modification des intervalles, le choix des accents, les coupes rythmiques, qui, sur l'obscurité du désordre aussi bien que sur le fond neutre, impassible, inéluctable, de la mesure mathématique, projettent les sinuosités et les courbes de la vie (1). Inégalité par l'accentuation ; modification des intervalles, les faibles se groupant sous l'autorité des forts ; choix logique et affectif des accents : tel est l'apport propre du rythme en face de la mesure proprement dite, soubassement qui par opposition lui permet de se formuler, de se construire (2).

Sur le quadrillé de l'isochronisme se dessinent, par la vertu du rythme, les courbes des formes musicales ; comme sur la mise au carreau du peintre se repèrent

---

(1) Seashore montre bien (126) qu'il y a deux espèces de perception rythmique, la vivacité (« vividness ») et la précision. On peut avoir un sentiment « effusif » du rythme, le réaliser, le vivre, sans précision. On peut avoir une perception précise sans vive expérience émotionnelle.

(2) Ce qui revient à dire que le rythme n'est pas nécessairement distribution symétrique des temps forts et des temps faibles qui reviendraient dans la phrase musicale. Cette égalité, le retour d'un temps marqué à intervalles constamment identiques, n'est qu'un cas particulier. Telle n'était pas, par exemple, la conception des anciens. Aristote distingue entre le mètre qui comporte un retour régulier du temps fort et le rythme qui suppose seulement un certain degré de détermination. La métrique moderne, comme la métrique antique, admet des vers libres où ne figure aucune mesure de valeur constamment la même. La carrure et la barre de mesure ont exagéré la vertu de l'isochronisme. « En vain Bach et Beethoven, faisant passer leurs durées au travers de ce réseau linéaire, sauront ne lui concéder que la valeur de la mise au carreau et répugneront à la percussion initiale des mesures. Les lecteurs, les exécutants, les chefs d'orchestre attribueront à ces jalons une réalité objective, et battront la mesure avec l'illusion qu'ils marquent le rythme. » Meillet, 19. La liberté rythmique a toujours eu comme antagoniste la périodicité des cadences. Voir Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, II, 432, pour l'influence de la danse sur la carrure et la barre de mesure, figuration linéaire de cette division.

Digitized by Google

les sinuosités de sa construction. La mesure musicale, par la fragmentation de la ronde, apporte une unité de temps, donne aux temps des valeurs définies et différentes suivant le quotient de cette division. Le mètre assemble des mesures en groupements variés.

Ainsi le rythme suppose l'isochronisme et la carrure tout en s'y opposant. La spontanéité rythmique exige et dépasse l'ordination métrique. Le rythme c'est la construction du temps suivant la spontanéité de l'âme. Le rythme c'est le temps de l'âme et de l'entendement s'opposant et se superposant et s'incorporant au temps de la sensibilité pure, au sens où Kant entendait ce mot.

*
* *

Quelle est donc l'essence de ce rythme ? Est-il de nature essentiellement motrice ?

On dit que tout rythme perçu ou imaginé est accompagné d'un mouvement, que le mouvement, en soulignant une perception ou un moment de la perception, apporte l'accent essentiel au rythme. Et le fait est incontestable, mais ce n'est pas au hasard que le mouvement scande la perception (1). Le déclenchement du mouvement trahit un mouvement d'attention qui s'éveille, distingue, souligne. L'accentuation engendre le rythme. Mais il ne s'agit point d'une attention affolée, aux oscillations très inégales. Les points forts du sentiment, le rythme affectif d'une part, l'activité organisatrice de l'esprit d'autre part, les exigences de la

(1) Le mouvement est du reste le procédé le plus commode pour l'analyse et l'expression du rythme. D'où la valeur de la gymnastique rythmique. Voir JAQUES-DALCROZE, 74 et suiv. ; voir J. D'UDINE, *L'Art et le Geste*, 217.

Digitized by Google

synthèse d'appréhension interviennent ici. La place des accents rythmiques n'est point quelconque ; elle est déterminée par l'affectivité ou par la logique. Ce sont les temps forts du sentiment ou les coupes d'intelligibilité qui se projettent sur la mesure, organisent les rythmes.

De là vient le pouvoir du rythme.

D'abord, organisation spontanée de la perception et forme naturelle de la dépense d'énergie, répartition de l'attention, économie d'effort, le rythme est conforme aux tendances propres de notre activité.

En second lieu, ordre dans le temps. Le rythme marque la supériorité du temps ordonné, intellectualisé, la victoire de l'intelligence organisatrice, qui enchaîne l'attention, qui anime la durée monotone du temps.

Enfin, ordre selon les phases de l'affectivité. Le rythme modèle la durée selon les exigences du sentiment. En modelant notre durée il modèle notre âme ; nos sentiments se construisent par les sentiments mêmes dont il nous apporte la courbe et le mouvement.

C'est ainsi que nous pouvons dominer et prévoir et que par le rythme nous sommes en un sens maîtres de l'événement.

C'est ainsi que nous sommes dominés et envahis. La courbe d'une âme étrangère s'insinue dans la nôtre ; notre durée se confond avec la durée étrangère, puisqu'elle est construite par elle. On a parlé justement d'invasion, de suggestion, d'hypnose, d'oubli de soi, de sympathie.

Parce que la musique ne peut exprimer les représentations et les situations déterminées, Hanslick, à tort, pensait qu'elle est incapable d'exprimer l'essence du sentiment. Mais pourtant il avait bien vu que le schème dynamique des sentiments est parfaitement représenté par les sinuosités de la musique. Le mouvement des

Digitized by Google

formes sonores est précisément analogue au développement des sentiments ou d'une personnalité. Le rythme y concourt avec l'intensité et la hauteur. L'accentuation et le dessin rythmique préfigurent une courbe affective.

Non que le rythme y suffise à soi seul. Il lui faut l'appoint des autres éléments de la musique. Il faut aussi que dans sa forme vide viennent s'insinuer les éléments qui l'animent ; coupes d'activité, coupes d'intelligibilité. La concordance des divisions affectives et logiques avec le canevas rythmique est la loi essentielle du rythme musical comme du rythme poétique. Le rythme musical dépend du mouvement de la pensée et de l'émotion.

Pas de coupes rythmiques pleinement expressives par elles-mêmes. Les coupes qui dans leur nudité abstraite sembleraient expressives ne font que préparer l'expression d'un sentiment ; c'est au moment où il s'y dépose que l'expression apparaît. Pourtant le rythme prépare et esquisse cette expression : par son pouvoir propre, par son accentuation, par sa lenteur et sa rapidité, qui suggèrent des mouvements analogues, et par la puissance de convention dont il est chargé ; bien des rythmes s'étant trouvés associés, et fréquemment, à des sentiments déterminés.

*
* *

Le rythme ne suffit pas à expliquer la musique

Wallaschek écrit que l'homme doit la faculté musicale au sens du temps plutôt qu'au sens de l'ouïe et qu'il faut chercher l'origine de la musique dans l'impulsion au rythme. La mélodie serait secondaire. En effet, les musiques primitives sont le plus souvent mouvements rythmiques sur une note ; en tout cas les chants primitifs ont une

Digitized by Google

très faible échelle (1). Le rythme par lui-même conduirait à la division des sons, par laquelle les périodes rythmiques sont mieux marquées et le rythme devient plus distinct.

Bücher, on le sait, rattache aux mouvements rythmiques du travail l'origine de la poésie et de la musique. Le travail, avec ses mouvements d'expiration et l'émission de sons qui l'accompagnent souvent, serait le chant primitif et la danse primitive.

Ce sont là des thèses excessives, qui restreignent par trop la complexité de la nature humaine pour le plaisir de voir s'engendrer l'une l'autre ses diverses fonctions. L'hypothèse de Wallaschek fait trop abstraction des qualités propres de l'ouïe. Elle n'explique pas l'échelle musicale, la décomposition en intervalles déterminés de l'échelle continue des sons. L'accent rythmique ne suffit pas à constituer la suite des hauteurs mélodiques.

Donc le rythme ne suffit pas à expliquer la totalité de l'art musical ; il apporte l'articulation, l'ossature, le principe de construction et de liaison ; il donne solidité à la fluidité sonore ; mais il lui faut une matière sensorielle à informer. Il fait du motif une unité, une individualité ; c'est lui qui donne à la suite des sons sa valeur et son importance ; il est le fil sur lequel se montent les perles diversement colorées, de forme et de grosseur différentes. Mais il lui faut ces valeurs sensibles à monter et à mettre en relief (2).

---

(1) Wundt constate de même la prédominance du rythme dans la poésie et la musique primitives. Voir aussi Ernst Grosse, *Les débuts de l'art.*

(2) Dans certaines musiques du reste il est prépondérant. Nous voyons chez certains musiciens contemporains le tambour et en général tous les instruments de la batterie prendre leur revanche. Les sonorités mates des instruments à percussion, les chocs légers ou violents sur le bois, le métal ou la peau tendue s'affirment contre les irisations et les phosphorescences de l'orchestre impressionniste.

Digitized by Google

*
* *

Pas davantage le rythme de la musique n'est issu d'un rythme spécial : celui de la danse, du travail ou de la parole. Le rythme est une fonction profonde qui gouverne toutes nos formes de perception et de motricité. Il n'y a pas à proprement parler de rythme musical. Le rythme musical n'est que l'utilisation musicale du rythme, phénomène général. C'est pourquoi il utilise tous les rythmes, celui de la danse, celui du travail, celui de la parole. Point de rythme qui ne puisse devenir principe d'une forme musicale.

De là vient la puissance du rythme. S'il n'était qu'une forme vide, qui permettrait d'ordonner et d'informer, un simple principe de rangement et d'aperception commode, il serait utile, mais très pauvre : il n'exprimerait qu'un ordre élémentaire. Mais il importe dans la musique la vie même des états psychologiques dont il scande et construit le cours. Affectif et intellectuel, il y introduit toute la riche variété nuancée des émotions et des états intellectuels ; il est l'ordre ondoyant et divers de la pensée et du sentiment.

*
* *

Le chef d'orchestre suscite et régit la vie rythmique de l'ensemble orchestral ; il met en relief les groupements organiques des durées ; il marque les temps et les groupes selon leur vie profonde ; il dégage l'intensité, il dicte les accents.

Le simple batteur de mesure n'exprime que l'arithmétique de l'œuvre et non pas son esprit, sa vie rythmique. Il se borne à représenter aux yeux de l'exécu-

Digitized by Google

tant la mesure telle qu'elle est définie par les barres qui le limitent. Il est un métronome.

Le chef d'orchestre est cela d'abord et il assure le temps ; mais il l'enveloppe dans le rythme et il est le mime et le danseur de la musique qu'il fait exécuter. Tout son corps représente le rythme, la polyrythmie et la polydynamique de l'œuvre ; d'une main le temps et la force ; de l'autre les nuances de grâce et de mollesse ; et l'appel aux forces musicales qui doivent intervenir à tel moment précis ; en ses muscles viennent s'agiter diversement les divers esprits épars dans la musique. L'aspect de toute sa personne devient l'image du mouvement musical et domine les exécutants, sa propre représentation du rythme devenant la leur. Ce que Nietzsche a écrit du dionysiaque et de l'apollinien s'applique ici.

En même temps qu'il dicte le texte à ses instrumentistes (1), il le traduit pour les spectateurs, qui le suivent sur son dos et ses épaules ; il les conduit à la musique en même temps que ses musiciens.

Certes le rythme n'est point sa seule tâche ; il élabore aussi la sonorité orchestrale ; il établit la cohésion et l'équilibre entre les différents groupes d'instruments qui composent la masse orchestrale.

Donc il créé l'unité spirituelle de l'œuvre et de l'orchestre ; il assure à la fois et combine les différentes forces élémentaires de la musique, depuis le temps mesuré, à travers le rythme, jusqu'au jaillissement de vie qui retombe en sonorités compatibles et en architecture mouvante.

---

(1) « Il est pratiquement impossible, pour des raisons physiques assez faciles à analyser, d'obtenir d'une compagnie d'instrumentistes du brio, de l'éclat et de la force, lorsqu'on ne se livre pas à une dépense musculaire communicative. » VUILLERMOZ, *Revue Musicale*, 1er mai 1923, 151.

Digitized by Google

*
* *

Le son

Par la sélection des ondes sonores le bruit devient le son musical. L'échelle musicale brise et divise la dyade indéfinie du grave et de l'aigu.

Tout dans la musique oscille autour d'une gamme : les intervalles ne sont que les fragments de gammes, avec suppression des sons intermédiaires. Les accords ne sont que la superposition des notes d'une gamme. La modulation n'est que l'enchaînement d'une gamme à une autre gamme.

Le son isolé n'existe pas : non pas seulement parce que tout son contient ses harmoniques et peut se décomposer, mais encore parce que sons ou intervalles prennent une signification spéciale suivant l'harmonie à laquelle on les rapporte et dans le sens de laquelle ils sont interprétés. Le son *ut* par exemple a une tout autre valeur pour le développement de la phrase musicale selon qu'il est conçu comme tierce de l'accord de *la bémol majeur* ou comme tierce de l'accord de *la mineur* Chaque note est appelée à une fonction dans un ensemble. Pas plus en musique qu'ailleurs il n'y a d'éléments isolés. L'affirmation d'éléments simples, la recherche de leur prétendu effet esthétique ne sont que des illusions de l'esprit de système ; arriverait-on à les dégager, on aurait bien tort de croire que l'impression qu'ils procurent isolés correspond à celle qu'ils donnent dans un ensemble.

La découpure, l'analyse de la continuité sonore se fait d'abord par une série d'opérations délicates où l'es-

Digitized by Google

prit est engagé. A la base de cette analyse, on retrouve les processus intellectuels qui permettent la constitution de la science et du langage. Si l'on entend par musique l'art qui a pour matière des systèmes de sons fixes et transposables, la constitution de tels systèmes suppose, comme nous l'avons déjà montré, un acte rationnel analogue à celui qui fonde la possibilité du langage. La faculté de reconnaître des rapports entre des sensations comme indépendantes de la qualité particulière de ces sensations, la faculté de découper en éléments distincts un ensemble, sans perdre de vue le rôle que ces éléments jouent dans l'ensemble, la faculté d'attacher à un symbole une valeur définie et de le traiter comme élément dans un système, la faculté de construire les lois de ce système, autant de fonctions qui entrent en jeu dans la musique comme dans la constitution du langage, pour construire une sorte de musique universelle, comme il y a sous la diversité des langues certaines conditions générales que la linguistique générale s'efforce d'atteindre.

Mais il y a bien des systèmes musicaux. Notre gamme est un choix, un décret, elle n'est pas, quoi qu'on en ait dit, « un ouvrage immédiat de la nature » ; elle est bien loin d'avoir valeur universelle. Les procédés de découpage du monde sonore sont nombreux et variés (1).

(1) Schaeffner développe dans le *Journal de Psychologie*, 1926, 221, cette idée ingénieuse que toute tendance vers la simultanéité sonore, vers la polyphonie, conduit à une reconnaissance plus ou moins explicite des lois que notre tonalité a déduites de l'harmonie. « Nous devons donc nous représenter toute la musique occidentale comme un bloc unique, fondé sur la gamme majeure, et autour duquel, dans l'espace aussi bien que dans le temps, ne gravitent que des formes monodiques. » Il n'y aurait donc que deux mondes sonores, la musique monodique avec sa multiplicité de modes, et la polyphonie.

Digitized by Google

D'abord comment s'est construite une échelle musicale, comment en est-on venu à la constitution d'intervalles déterminés ?

Stumpf suppose que la distinction des intervalles procède de signaux acoustiques. L'analyse des unissons produits par les appels en commun, la différence de tessiture des voix auraient fourni les premiers linéaments ; les instruments auraient fait le reste. A la rigueur, la voix suffirait à elle seule à établir des points d'arrêt fixes dans son échelle continue, comme le prouve l'exemple des Indiens du Nord de l'Amérique qui n'ont que fort peu d'instruments et de fort médiocres et chez qui la musique vocale est très développée.

Il est incontestable qu'il y a eu des intervalles préférés longtemps avant qu'on puisse parler d'une échelle régulière. C'est après une longue suite de créations spontanées, de chansons et d'airs inventés au hasard et fixés par des traditions orales que des théoriciens se sont mis à classer les sons employés dans ces chants et à en codifier l'emploi.

Wallaschek, au contraire, attache aux instruments une valeur prépondérante. Et il cite d'anciens chalumeaux de l'âge de pierre qui ont les quatre premières notes de l'échelle diatonique, des flûtes égyptiennes de l'âge de bronze qui ont une échelle diatonique complète, etc... De même que l'évolution des sciences est commandée par celle des instruments d'observation et de mesure, l'évolution des arts serait étroitement liée à celle des modalités d'exécution.

Les premiers essais de répartition des trous et des cordes probablement se sont produits au hasard. Mais de bonne heure il s'est fait un choix. La gamme est-elle partie des larges intervalles d'une échelle penta-

Digitized by Google

tonique pour arriver aux intervalles plus étroits de l'échelle diatonique ?

Wallaschek, s'appuyant sur ce fait qu'on trouve sur des instruments de l'âge de pierre une succession de sons correspondant à notre échelle diatonique complète ou à une partie de cette échelle, et sur cet autre fait que beaucoup de primitifs usent d'intervalles plus étroits que les nôtres, soutient la priorité de gammes étroites et en particulier de notre échelle diatonique.

Je ne sais pas si la question admet une solution positive, et je ne crois pas qu'il soit très important de la poser. Nous constatons l'existence simultanée de nombreuses échelles musicales (1). Nous constatons que l'habitude d'une de ces échelles rend souvent presque insensible à des musiques construites sur une autre base (2). Les conventions et les habitudes harmoniques exercent l'oreille à ne pas tolérer tels groupements de sons, à désirer tels enchaînements d'accords.

On sait du reste que dans notre système musical le tempérament intervient à l'encontre de l'exactitude mathématique. On sait aussi que les douze degrés de notre système tempéré (3) sont bien loin de couvrir

---

(1) Voir Urbain, *Le Tombeau d'Aristoxène*, 22 et suiv.

(2) Voir Ph. Stern. *La Musique indoue* (*Revue Musicale*, 1923, 46) ; d'Harcourt, *R. M.*, 1923, 168. La proposition est vraie du temps comme de l'espace. Mais ces modifications qui se traduisent dans le temps sont-elles absolument arbitraires ? Watt n'a peut-être pas tort d'écrire : « It must not be thought that the laws of primitive music are annuled by its development. They are rather merely complicated and fulfilled... Music is an orderly realm of beauty, intelligible in every aspect ; it is not a temporary code of arbitrary preferences that extol themselves as art. » (212).

(3) Lesquels se répètent sur plusieurs octaves. Des sons de hauteur différente peuvent être, en effet, d'espèce semblable ; sont dans ce cas tous ceux dont la fréquence de vibration est dans la proportion de un à deux.

Digitized by Google

tout le champ de l'audition musicale. L'oreille peut percevoir le quart de ton. Il y a donc dans ce système un grand nombre de possibilités musicales — tant pour l'harmonie que pour la mélodie — qui ne se réalisent pas (1).

*
* *

Le son isolé n'existe pas. Tout mouvement vibratoire sonore s'accompagne de mouvements vibratoires secondaires, dits harmoniques du mouvement principal. Celui-ci est le son fondamental, autour duquel gravitent ses satellites.

L'accord est cet agrégat de sons. L'harmonie est la combinaison des sons ayant entre eux certaines affinités et résonnant simultanément.

Est-elle la source d'où découlent les autres éléments musicaux et la mélodie elle-même ? Certains auteurs soutiennent qu'ils naissent de la décomposition de l'accord fondamental, que la ligne verticale, l'accord unique en se brisant se décompose en mélodies, dont toutes les notes appartiennent à l'harmonie (2). « L'accord est le jet d'eau sonore, et ce qu'on appelle mélodie est la gerbe qui s'éparpille », écrit Suarès.

En sens inverse, d'autres auteurs définissent l'harmonie comme l'émission simultanée de plusieurs mélodies différentes et soutiennent que l'harmonie

(1) « Nous calculons et connaissons les coma ou neuvièmes de ton, mais nous ne les utilisons pas... Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale. Il n'y a là qu'un à peu près, et le temps viendra peut-être où notre oreille, plus raffinée ne s'en contentera plus. Alors un autre art naîtra. » SAINT-SAËNS, *Harmonie et Mélodie*, 281. Voir Ivan WISCHNEGRADSKY, *La musique à quarts de ton* (*Revue Musicale*, 1924, p. 231).

(2) Voir Boris DE SCHLOEZER, *Revue Musicale*, 1921, 56.

Digitized by Google

provient de la mélodie (1). Ils s'appuient sur l'histoire de l'art musical : au sens antique l'harmonie est un système coordonné de sons successifs liés entre eux par des convenances définies (2). Le langage sonore des Grecs, comme leur langage pictural, a été surtout un dessin au trait, un fil sonore prodigieusement menu parfois. Ainsi, dès le début, la mélodie aurait précédé l'harmonie (3). La musique aurait traversé trois phases (4) : la monodie, le chant sans accompagnement ou accompagné par une seule note ; la polyphonie ou rencontre de plusieurs voix chantant ensemble (la polyphonie porte en elle une harmonie, puisque ces voix doivent se trouver entre elles dans des rapports harmoniques ; mais l'harmonie n'est que la condition à laquelle se soumet le jeu des parties) ; enfin l'harmonie proprement dite (5).

---

(1) Voir V. D'INDY, *Composition*, 90.

(2) EMMANUEL, 625.

(3) C'est bien ainsi que l'entend WATT, 205. « As soon as music passes the homophonic stage of a single melody with a rudimentary accompaniment, the chief problem is how to make two or more melodies move clearly alongside one another without their arresting or confusing one another's motions. This is the problem of polyphony... It might also be called polymelodic. »

(4) L. DE LA LAURENCIE, *Histoire du goût musical*, 31 ; WATT, 212 : « The fount and origin of probably all music is melodic movement, or simply melody (not limited, however, to thematised melody). Primitive music is monomelodic, embellished by reduplication at some interval or with irregular heterophonic accompaniment. »

(5) Pierre LASSERRE, *Esprit de la musique française*, 61. Sur la polyphonie et l'harmonie, on peut signaler les justes remarques de WATT : « In polyphony the melodic outlines or figures of each voice are the elements of artistic construction ; each melody must be either at least tense, cogent and expressive, or at most skillfully thematised, commonly in close relation to the accompanying melodies. In harmonic music this interest has been largely neglected in favour of a great concern for the tonal patterns created at their moments of simultaneity... Only one voice is thematised, the others hardly at all. At times none may be so ; then the music wafts along in breezes of harmonic surface or colour. »

Digitized by Google

Telle est peut-être l'évolution de la musique européenne. Wallaschek, s'appuyant sur des observations ethnographiques, essaie d'établir que l'harmonie et le contrepoint ne sont pas des inventions modernes. Les Hottentots, les Betchuanas chantent à plusieurs parties. Les Hottentots jouent différents goms-goms en harmonie. Il y a des orchestres primitifs. Sans doute ce ne sont là que des germes d'harmonie. Mais la mélodie elle aussi s'est développée. La mélodie sauvage est courte, réduite à deux ou trois notes dont la suite est constamment répétée.

*
* *

Façonnée à la perception monodique, l'oreille s'est d'abord heurtée, lors de l'audition de sons simultanés, à l'appréciation de la consonance. L'éducation de l'oreille tend à rétrécir le champ de la dissonance et à transformer celle-ci en consonance, de sorte qu'on peut dire qu'à un moment quelconque de l'évolution harmonique une dissonance est une consonance en puissance, une consonance qui s'ignore (1).

Le désaccord, la rudesse, la richesse aussi qui caractérisent la dissonance font place dans des cas nombreux à la fusion, à l'absence de battements, à la pureté qui caractérisent la consonance (2). Et, de fait,

(1) L. de La Laurencie, 62. — Helmholz, *Théorie physique de la musique*, 305 : « Une combinaison de sons simultanés peut être plus ou moins dure qu'une autre, cela ne dépend que de la structure anatomique de l'oreille et non de mobiles psychologiques. Mais le degré de dureté que l'auditeur consent à tolérer comme un moyen d'expression musicale dépend du goût et de l'habitude. »

(2) Seashore, 145.

Digitized by Google

nous assistons à l'enrichissement progressif de l'harmonie classique, jusqu'au moment où ses cadres cèdent, jusqu'au moment où l'on bat en brèche le principe de la tonalité, où l'on superpose des tonalités diverses, cessant d'emprunter à une même gamme toutes les notes d'un accord. La musique moderne a tendu vers la complexité polyphonique et la division de plus en plus ténue de la matière sonore. Et de même que les mots s'usent, les harmonies les mieux frappées perdent leur relief. Le pathétisme d'un procédé n'a aucune durée limitée. De génération en génération on s'annexe des dissonances nouvelles avec une extrême avidité.

Si l'on joint, à ces éléments d'accentuation et de durée, d'intensité, de hauteur et de fusion, le timbre (1), que nous connaissons objectivement par la forme de l'onde sonore et qui se définit par le nombre et la relative proéminence ou intensité des harmoniques (2), on a toute la matière de l'art musical.

*
* *

Ces éléments concourent à la constitution des formes musicales ; par exemple une mélodie est une succession d'intervalles (3) qui diffèrent entre eux à la fois par leur durée, par leur intensité et par leur intonation, et qui ont entre eux des rapports déterminés. La mélodie n'est pas une suite de notes, un agrégat de sons ; elle

(1) Peut-être faut-il aussi parler de volume ? Voir WATT, 198.

(2) SEASHORE, 136.

(3) Comme le dit fort bien OGDEN, *Hearing*, 172, la mélodie n'est pas un agrégat de sons « but the moving of a succession of intervals » ; les intervalles sont en effet la chose importante, puisque des sons différents peuvent constituer une même mélodie, pourvu que les intervalles soient les mêmes : on peut transposer.

Digitized by Google

est une synthèse, une figure (1). Les sons successifs doivent être arrangés de telle manière qu'ils puissent être appréciés directement dans leurs relations mutuelles et immédiates et synthétisés en un ensemble cohérent. C'est à ce prix qu'une succession prend caractère de forme et d'intelligibilité.

Ainsi il ne suffit pas de dire, avec Aristoxène, que la compréhension de la musique est soumise à deux conditions : la perception et le souvenir. « Il faut percevoir ce qui est à l'état de devenir ; il faut se rappeler ce qui a passé. Il est impossible autrement de suivre un développement musical. » Pour que la série de sons successifs soit vraiment une mélodie, il faut que le musicien maintienne dans sa phrase sonore une certaine unité de mouvement et de structure, un certain rythme musical. La tonalité signifie précisément que toutes les parties de la mélodie se rapportent à une note ou à un accord fondamental qui gouverne cette succession. D'où le rapport de la mélodie et de l'harmonie. La tonique fournit le point de repère nécessaire à l'évaluation des fonctions réciproques des notes. Elle est la commune mesure nécessaire pour déterminer la valeur relative de tous les moments qui se succèdent

(1) Il importe d'accentuer nettement ce caractère synthétique de la mélodie. L'excellente définition de Watt, 205, le fait bien entrevoir : « Melody is constituted not by a more succession of tones, but by a motional phenomen or connexion between tones wich supervenes upon their sequence, provided their pitch difference and their distance in time is not too great. This motional connexion is somewhat the same as the connexion that turns the successive stationary pictures of the cinema into a continuous picture in which the parts move. Many useful analogies can be drawn between these melodic and cinematic motions. But they must not be exagerated. Melody is not a slurring or gliding tone; it is a much finer kind of motional connexion than that, and it supervenes even when the sequent tones do not glide in pitch at all. »

Digitized by Google

dans un fragment musical (1). Elle est le lieu où vivent les êtres musicaux, où ils prennent naissance dans leurs expositions, où ils agissent et réagissent dans leurs développements (2). César Franck disait : « La structure tonale est le principe fondamental et vital de toute œuvre de musique. » L'atonalité en affranchissant la mélodie de sa loi fondamentale détruit sa structure ; la phrase n'a plus d'homogénéité; car, loin de s'apparenter avec la précédente ou avec la suivante, chaque note brise avec la tonalité qui s'ébauchait, et ainsi, à chaque note, la mélodie module, c'est-à-dire change de ton. Ces changements incessants rendent la musique hétérogène.

La phrase est une succession de périodes mélodiques, séparées par des repos provisoires ; elle est elle-même caractérisée par un repos définitif. C'est une forme temporelle qui a pour base de construction la tonalité ; les notes qui la constituent ne sont pas perçues pour elles-mêmes, mais d'après leur rapport entre elles et avec la tonique. Elle est donc un système de relations que la conscience musicale appréhende comme un ensemble d'une certaine forme.

L'idée musicale apporte avec soi sa puissance de développement, l'expression logique et ordonnée de ses mouvements et de ses états successifs. Les idées musicales entrent en conflit, se combinent, s'assujettis-

(1) V. D'INDY, I, 107 ; voir aussi URBAIN, *La mélodie* (*Journal de Psychologie*, 1926, 198 et suiv.).

(2) V. D'INDY, II, 266 : « Toute composition stable est assise sur des tonalités parentes, dont les accords toniques sont reliés, comme des pierres angulaires, par l'indestructible ciment des notes communes ; les modulations éloignées, vraies passerelles légères, arcs-boutants aériens, n'apparaissent qu'entre les divers développements, élevés au-dessus de ces assises qui les supportent. »

Digitized by Google

sent les unes aux autres. Un élément se dilate ; un élément se contracte ; deux éléments se superposent. Rythme, mélodie, harmonie concourent à ce discours musical ; soit que sur le même rythme apparaissent de nouvelles mélodies ; soit que la mélodie apparaisse sur un nouveau rythme ; soit qu'un nouveau dessin rythmique ou mélodique apparaisse sur le fond harmonique originaire.

La variation expose le même thème sous des aspects nouveaux par l'emploi de formules mélodiques, rythmiques, harmoniques, différentes ou par des développements nouveaux qui n'en altèrent ni la signification ni la substance. La modulation est le déplacement de la tonalité.

Construire des formes sonores en mouvement, telle est donc la première tâche de la musique. L'œuvre musicale est un système sonore, inexprimable en d'autres ordres sensoriels et par la logique d'un autre art. Il y a une logique musicale. Les sons se développent par leurs lois propres, en même temps que les sentiments s'y insufflent et dans cette matière fluide inscrivent leur courbe.

Autant dire que l'art musical est une architecture expressive, dont les formes varient dans le temps et dans l'espace, mais que domine la Forme, sous l'aspect spécifique que lui impose la nature même de la musique.

On comprend donc que certains musiciens et certains théoriciens de la musique aient mis en relief cette logique sonore, cette espèce de musique absolue, cette coupe dans le réel pratiquée par un esprit qui pense des sons, et pour qui le son est proprement le son, et rien de plus : monde qui se suffit à lui-même et que le musicien est apte à modeler.

Digitized by Google

*
* *

La forme

La forme est le discours musical bien construit et bien conduit, la construction d'ensembles qui se tiennent et se suffisent. Non qu'une certaine rhétorique, idéal d'une certaine époque, ait le droit de prescrire aux formes leur dessin et comme leur degré de courbure. Mais si conformes à l'unité qu'elles soient et dociles à la consonance, à la tonalité, à l'unité de mesure et de rythme, ou si loin qu'elles aillent vers la diversité, si oscillantes qu'elles soient entre le chaos et le cosmos, elles ont toutes en commun cette propriété de dessiner un ordre dans le temps et dans la qualité sonore.

*
* *

Nous nous garderons bien de prendre parti entre les diverses tendances qui se sont partagé et se partagent encore l'art musical ; mais qu'il s'agisse de l'écriture classique ou bien d'un mélisme qui fuit la symétrie et se crée jusqu'à la dernière note de nouvelles courbes et de nouvelles inflexions, il n'existe de réalité musicale qu'à partir d'une forme. L'unité qui la constitue est plus ou moins riche et plus ou moins lâche. Accord consonant, tonalité bien établie, maintien d'une même mesure et d'un même rythme, retour périodique, carrure; ou bien oppositions et contradictions, harmonie libre, dissonance, modulation, alternance, superposition de thèmes, puissance synthétique qui résout les contradictions et fond les oppositions en unité d'ordre supérieur.

Digitized by Google

*
* *

Ce que Flaubert écrivait est vrai de tous les arts : « Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent, en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu, celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées. Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, des matières qu'il traite, ne peut pas produire le même effet. Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe ? (Je parle en platonicien) (1). »

C'est dans le même sens que Maurice Denis écrivait : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », ou Whistler : « Dans l'ensemble je me suis toujours efforcé de ne prendre à mon sujet qu'un intérêt artistique, et de ne tenir aucun compte de tout autre genre d'intérêt qui pouvait s'y rattacher. Mes tableaux sont des combinaisons de lignes, de formes, de couleurs... (2). »

---

(1) *Correspondance*, IV, 227.

(2) Cité par AUBERT, *L'estampe japonaise*, 251 ; cf. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1908 : « Un drame, une symphonie a une architecture, une structure interne, est un tout organique de rapports ; de même un tableau, une statue, encore que les différents arts vivent dans des mondes de formes différentes. »

Digitized by Google

*
* *

La musique est avant tout une cinématique sonore, un système de formes sonores en mouvement. Telle est la thèse que nous voyons soutenue par des musiciens notables et par de remarquables esthéticiens.

Saint-Saëns écrit que la musique, loin d'être, comme le voulait Victor Hugo, la « vapeur de l'art », est un art plastique ; elle est composée de formes. Là où l'amateur ne cherche que l'expression, l'artiste cherche la forme. L'artiste qui ne se sent pas pleinement satisfait par des lignes élégantes, des couleurs harmonieuses, une belle série d'accords ne comprend pas l'art. L'art peut exister sans émotion, sans passion. Telle serait la célèbre Messe du Pape Marcel (1).

Analysant précisément l'art de Saint-Saëns, Vuillermoz parle de « la volupté de natter des mélodies, de nouer et de dénouer des rubans de musique, de faire jouer dans leurs charnières bien huilées et leurs articulations soigneusement lubréfiées les cadences et les modulations, qui vous procurent le plaisir de conduire une machine bien équilibrée et bien suspendue, dont aucun rouage ne grince et dont tous les organes fonctionnent à plein rendement... ces chefs-d'œuvre de mécanique musicale. »

Dans le même sens Sully-Prudhomme distinguait l'idée musicale en tant que musicale, de la faculté qu'elle a d'émouvoir : « Le dédain de la sensation, de l'élément matériel de chaque art, au profit d'un idéal supérieur à tous et applicable à tous, est l'indice cer-

(1) Saint-Saëns, *Les idées de M. Vincent d'Indy.*

Digitized by Google

tain d'un tempérament qui n'est appliqué à aucun. »

Hanslick s'est donné la tâche de présenter en toute rigueur ce formalisme musical :

« Les rapports bien ordonnés de sonorités pleines de charme par elles-mêmes, qui s'accouplent, se repoussent, se fuient, s'atteignent, leur essor, leur décroissance, voilà ce qui se présente à notre esprit dans des formes libres et lui donne le plaisir esthétique du beau musical. » Il y a une beauté musicale, indépendante du contenu et qui consiste dans cette construction sonore qui se meut en libres formes devant l'intuition (1).

Contre le réalisme des théories sentimentales, Hanslick soutient que le sentiment produit par la musique est une irradiation vague, qui n'est pas le plaisir musical (2).

Le sentiment réel s'ajoute bien à l'impression d'art (une madone de Raphaël peut provoquer en nous un sentiment de vénération), mais ce sentiment est anesthétique. De même chez le créateur.

Le sentiment produit par la musique est une irradiation vague, qui n'est pas le plaisir musical. L'ivresse n'est pas le plaisir de la dégustation. Au lieu d'obéir à des impressions vagues, l'artiste pénètre dans l'intérieur de l'œuvre et comprend ses effets par les lois de son organisme propre. Tous les arts agissent sur le sentiment. La seule chose qui importe, c'est la manière dont ces effets passionnels sont produits par la musique

---

(1) Naegeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* 1826 (Moos, 66) : « La musique n'a pas de contenu. Elle n'a que des formes, une liaison réglée de sons et de séries de sons en un ensemble. » Son élément essentiel est le mouvement ; Naegeli la compare avec l'architecture et l'arabesque.

(2) *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854 (1re édit.) ; 9e édit., 1897.

Digitized by Google

considérée spécifiquement et en elle-même ; vagues et variées sont les impressions musicales. L'action de la musique sur le sentiment n'a ni le caractère de nécessité, ni celui d'exclusivité, ni celui de stabilité, qui en feraient un principe esthétique. Le goût musical varie étrangement. Et cependant l'œuvre musicale demeure ce qu'elle est.

Si l'on va plus au fond, on constate que la musique n'exprime pas des sentiments définis, car ceux-ci sont liés à des situations, à des représentations, à des jugements. En dehors de sa dynamique, chaque sentiment implique des déterminations précises, que la musique ne peut rendre. C'est le mouvement que la musique a en commun avec le sentiment, la dynamique qui marque non les sentiments, mais les modifications du cours des sentiments. *La musique ne contient pas des sentiments définis, mais seulement le schéma dynamique des sentiments.*

La musique peut bien rendre agitation, élan, tumulte, etc., mais non espérance, tristesse, etc... Elle exprime les adjectifs et non pas les substantifs.

Ceci contre la thèse de Michaëls (1) : « La musique est l'art d'exprimer des sentiments par la modulation des sons. Elle est la langue des passions. » Ou encore : « La musique exprime les sentiments qu'elle contient ». Ou encore : « Les sentiments sont le contenu que la musique doit exprimer. Ce qui nous ravit dans la musique, c'est ce qu'elle signifie. »

Ainsi le plaisir musical est entre le jugement pur et le sentiment réel. Il condamne sans appel « l'Affekt », le pathologique.

---

(1) *Ueber den Geist der Tonkunst*, 1800, 29.

Digitized by Google

La forme musicale, la pensée plastique, l'architectonique, voilà l'art musical. « Il y a une beauté musicale, indépendante du contenu, et qui consiste dans les sons et leur rapport : accord et conflit, fuite et atteinte, essor et chute, voilà ce qui se meut en libres formes devant notre intuition. La beauté d'un thème, c'est sa structure, c'est l'harmonie de ses parties. »

C'est la musique et non pas le sentiment qui parle dans le musicien. Le sentiment ne fait qu'exciter la musique.

Il y a donc deux grandes catégories d'auditeurs musicaux. « Zum Berauschtwerden braucht es nur der Schwäche, aber wirkliches ästhetisches Hören ist eine Kunst. »

En certains passages, il en faut convenir, Hanslick a entrevu l'alliance du sentiment et de la forme. Il suffit de lire ce qu'il a écrit sur l'improvisation. « Il suit de là que rien ne favorise mieux et plus immédiatement la manifestation d'un état moral par la musique que la réunion dans un même acte de la création et de la reproduction ; c'est là ce que réalise l'improvisation libre. Quand l'artiste qui improvise ne se borne pas à chercher le beau dans les formes seules, et qu'on sent dominer l'élément subjectif (pathologique au sens le plus élevé) dans ce que crée sa fantaisie, alors l'expression que ses doigts arrachent au clavier peut devenir un vrai langage. Celui qui a compris et senti ce langage sans entraves, cette expansion complète de l'être, celui-là n'a pas besoin d'autre chose pour savoir comment l'amour, la jalousie, le plaisir, et la douleur sont évoqués de leur néant, rendus sensibles jusqu'à l'évidence sans que rien pourtant les désigne, comment ils célèbrent leurs fêtes, chantent leurs

Digitized by Google

légendes et livrent leurs combats, troublant tous nos sens jusqu'à ce que le maître les rappelle et les calme. »

Et la dynamique sonore qu'il met à la base de la musique n'est pas vide de tout contenu affectif. N'est-elle pas comme le schème de la vie affective ?

On voit du reste la forme s'infléchir vers la structure dynamique ou vers la structure mélodique, exactement comme la peinture connaît les fanatiques de la ligne, du contour, du modelé, ou bien de la couleur, ou bien des valeurs. Si nous regardons l'art musical contemporain, nous assistons, nous dit-on, à une réaction de la musique dynamique contre les scintillements, les phosphorescences, les irisations de l'harmonie impressionniste. On nous parle d'un art dépouillé et clarifié, aux lignes nettes, aux arêtes vives, aux reliefs fortement accusés, d'un art linéaire où les intruments sont choisis et groupés non pas en vue de faire valoir leurs particularités de timbres, mais uniquement pour créer des plans d'intensité variable : revanche de la solidité contre la fluidité.

Après des siècles de raffinements, la musique, blasée sur les ivresses de l'orchestration divisée, de l'harmonie savante et du contrepoint scientifique, revient à la volupté primitive du choc rythmique. Elle découvre la joie du rythme pur : la recherche de l'accent, la soif de la commotion nette et franche. « On a vu, ces temps derniers, un compositeur orchestrant une partition pour cinq instruments à cordes, sept instruments à vent et dix-huit instruments à percussion (1). »

On entend reprocher à Debussy l'absence de cons-

(1) VUILLERMOZ, *Musiques d'aujourd'hui*, 208.

Digitized by Google

truction et de dessin. Ses taches de sonorités au hasard du plaisir auditif, son art estompé, vague, indécis...

On entend dire : enfin débarrassés de l'expression, nous voulons construire.

« Plus de contours estompés : nous voulons un art à l'emporte-pièce (1). »

*
* *

Modeler des formes, créer des formes, c'est bien le commencement de l'art musical et sa structure même. L'échelle sonore est une forme : le rythme est une forme ; la consonance harmonique est une forme. Sur ces formes élémentaires, s'élèvent les lois supérieures de la combinaison des sons, le contrepoint mélodique et harmonique. La tonalité régit les êtres musicaux.

Toute la question est de savoir si cette forme est une architecture qui se suffit ; si l'art musical se contente de créer le monde sonore ; si ce monde sonore reste sans attache avec la réalité.

Or, s'il est des artistes et des esthéticiens qui vont jusqu'à admettre l'existence en soi d'un tel monde, s'il en est qui répondent, quand on leur demande à quoi ils ont songé en composant telle de leurs œuvres : « Mais à rien : j'ai fait de la musique (2) », la plupart, nous

(1) Ch. Koechlin, *D'une nouvelle méthode musicale* (*R. M.*, 1921, 132).

(2) « L'embryon du *Sacre du Printemps* est un thème qui m'est venu quand j'eus terminé l'*Oiseau de feu*. Toute œuvre musicale vient par impressions qui se cristallisent dans le cerveau, dans l'oreille, et peu à peu, mais mathématiquement, se concrétisent en notes et en rythme. Comme ledit thème et ce qui s'ensuivit était conçu dans une manière brutale, forte, je pris pour prétexte à développements l'évocation même de cette musique, soit, dans mon esprit, l'époque préhistorique russe, puisque je suis Russe. Mais considérez bien que cette idée vient de la musique, et non la musique de cette idée. Construction objective et non descriptive. » Stravinsky, cité par Michel Georges-Michel, *Revue Musicale*, 146, 1er décembre 1923.

Digitized by Google

l'avons vu, rattachent les fils sonores et dynamiques de l'œuvre musicale aux sinuosités d'un sentiment abstrait, dont il nous faudra rechercher la nature.

*
* *

Sous le mot forme il nous faut distinguer plusieurs sens :

1° L'inéluctable et universelle architecture sans laquelle il n'y a qu'un chaos sonore, et même pas le monde élémentaire des sons, puisque le jeu des intervalles et des relations, qui constitue l'échelle sonore, est déjà une forme.

2° Le caractère particulier de tel ou tel plan musical, de tel ou tel procédé d'agencement, de tel ou tel type de structure qui gouverne une certaine espèce d'êtres musicaux : ainsi la cantilène grégorienne, ainsi la suite, la sonate, ainsi la fugue, ainsi la symphonie, etc... Les formes, au second sens du mot, naissent par l'exigence de la production musicale, se fixent et enfin se cristallisent en schémas sous l'influence de la théorie.

Chacune de ces forces a son architecture et construit à sa manière les arcs et les piliers qui supportent sa voûte sonore.

Une époque d'art se caractérise par la création ou l'adoption d'un système de formes. La dissolution et l'invention des formes suit jusqu'à un certain point le rythme de la vie sociale et traduit les oscillations de la communauté musicale.

3° Le procédé de construction, le schématisme particulier à une certaine époque, à une certaine école, à un certain individu : le caractère particulier que prend

Digitized by Google

la symphonie, par exemple chez Haydn, chez Beethoven, chez Franck ou chez Brahms.

Les critiques que l'on adresse à la forme n'ont de valeur que si l'on prend ce mot au second ou au troisième sens (1).

*
* *

La musique atonale, la musique polytonale visent à constituer de nouvelles expressions et non à se passer de la forme.

Une musique est atonale, quand l'ensemble de ses notes n'appartient pas à un même ton ; en sorte que la phrase n'a pas d'homogénéité tonale, puisque chaque note brise avec sa propre tonalité.

Mais elle n'est pas un chaos sonore, puisqu'elle est basée sur l'échelle musicale et encore sur la tonalité. C'est absence de tonalité définie, c'est mouvement entre plusieurs tonalités, avec pourtant une préférence tonale, une prédominance tonale (2).

La polytonalité vise à l'enrichissement de la vie sonore. Elle cherche des saveurs nouvelles par le frottement approprié de deux tonalités compatibles ; elle cherche à procurer au motif mélodique, par cette sorte de chocs harmoniques, une puissante intensité d'expression. Ou bien elle pratique l'emploi de tonalités superposées qui doivent être acceptées par l'audi-

(1) HAMANN a donc tort de ne point préciser et de reprocher en général à la forme d'être un principe de régularité et de bureaucratie.

(2) « Il n'y a pas à proprement parler d'atonalité. Quand on dit que tel passage est atonal, on veut dire seulement que les règles usuelles de la théorie ne suffisent pas pour expliquer la logique de sa construction et la fonction de ses accords. » WELLESZ, *R. M.*, 1er mai 1923, p. 8.

Digitized by Google

teur comme tonalités différentes quoique simultanées ; elle proclame l'indépendance complète des divers plans tonaux, à tel point que chacune des voix d'une trame bitonale poursuit et trouve sa propre conclusion et possède sa propre cadence.

Elle commence par affirmer le principe de la tonalité, puisqu'elle commence par affirmer et caractériser chacune des deux tonalités. En proposant à l'oreille par exemple trois thèmes qui évoluent dans trois plans distincts « sans les boulonner impitoyablement par les rivets de l'harmonie ou du contrepoint classique, elle cherche une certaine profondeur de perspective, une troisième dimension sonore ».

Ou bien elle recherche simplement des effets de sonorité en notant des sons harmoniques qui peuvent être tout à fait étrangers au ton établi, mais qui cependant ne comptent pas à l'analyse et qui n'ont aucun caractère tonal : en ce cas encore il est évident que la tonalité est d'abord affirmée, et qu'on cherche simplement à l'enrichir par une dissonance savoureuse (1).

Reste à savoir si l'on obtient toujours cet effet d'enrichissement, si la superposition de ces plans sonores, en amortissant les harmoniques, ne diminue point la richesse sonore.

Quoi qu'il en soit, ce rajeunissement des formes que vise la musique polytonale, peut-être sous l'influence de l'art de l'Orient, laisse intacte la notion de forme.

---

(1) Chez Stravinsky, il y a toujours une tonalité fondamentale, rigoureusement affirmée, à laquelle viennent passagèrement se joindre les lignes mélodiques ou des complexes harmoniques appartenant à une tonalité différente ; mais celle-ci finit par être abandonnée, ou vient se fondre, en modulant, dans la tonalité fondamentale. Le principal plan tonal finit par absorber les autres et s'affirme par une cadence qui écarte toute équivoque. Boris DE SCHLOEZER, *R. M.*, 1923, 114.

Digitized by Google

La musique polytonale attaque l'écriture classique, comme le vers libre s'émancipait du vers parnassien (1).

Ici les thèmes cherchent à construire leur forme par leur équilibre intérieur au lieu de se relier dans une forme préétablie. Le renouvellement qui pouvait venir de l'harmonie ou du rythme a été cherché du côté de l'harmonie. Peut-être de nouvelles innovations nous attendent-elles du côté du rythme ?

*
* *

La perception des formes

En décrivant comment se constitue la forme, nous avons dit comme elle se perçoit. Car elle se constitue par le travail même qui la perçoit et qui la perçoit en la constituant.

La structure de notre esprit est telle qu'il ne se trouve jamais devant un agrégat amorphe de données. Il ordonne et aperçoit des ensembles, ensembles factices et provisoires toujours, qui ne sont que point de départ pour une aperception plus exacte et plus synthétique. Toute l'analyse de la perception, toute son histoire depuis le « syncrétisme » enfantin jusqu'au syn-

(1) Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1er décembre 1923, 134 : « L'atonalité, sous ses aspects les plus divers, sera toujours la langue des tendances subjectives en musique, car la matière sonore, dénuée d'organisation tonale et ne possédant donc pas son mouvement propre, apparaît beaucoup plus plastique, beaucoup plus souple et conséquemment plus apte à se laisser modeler selon les désirs et la fantaisie de l'artiste romantique qui recherche surtout l'expression. Etant sous un certain rapport amorphe, la musique atonale épouse plus complètement les formes que lui impose l'expressionniste. Le subjectivisme musical tend à l'atonalité, parce qu'il cherche en brisant toute organisation objective de la matière musicale à rendre celle-ci plus apte à subir passivement son action. »

Digitized by Google

thétisme de l'adulte témoignent en faveur de cette vérité.

La mise en forme peut varier avec l'attitude du sujet ; quatre points peuvent être groupés en croix ou en carré, suivant la direction de l'attention. Mais il y a dans les éléments eux-mêmes un appel à une certaine forme. Certes les éléments peuvent varier et la forme demeurer la même, et c'est là le cas d'une mélodie que l'on transpose. Mais les intervalles sont les mêmes, ou ce n'est plus la même mélodie. Les formes sont avant tout des relations et des systèmes de relations.

Une telle vérité n'a certes rien de paradoxal. Les sensations élémentaires de la psychologie classique ne sont pas des faits et des données — on s'en aperçoit de plus en plus — ce sont des principes d'explication ; c'est, dans l'ordre des faits de conscience, la suite des termes qui correspondraient, d'une façon constante, aux excitations objectives ; c'est tout simplement la transposition en états de conscience d'une théorie sur les conditions externes de la sensation.

Il n'y a donc pas d'abord une perception de données élémentaires, puis une mise en forme de ces données ; on ne voit pas d'abord les lignes, puis la figure. On voit d'emblée la figure. Il n'y a que des ensembles organisés dans lesquels les parties reçoivent leur caractère de leur place et de leur fonction.

Analyser les éléments de cette forme, c'est les percevoir selon une autre forme. La constatation de l'existence, de la place, de la fonction de ces parties est un remaniement du tout et un phénomène nouveau. Le rapport de la perception primitive à la perception analysée n'est pas celui d'une somme à ses éléments,

Digitized by Google

c'est celui de deux types de structure différents. La cécité ou la surdité des formes n'est pas une réduction à une diversité de sensations sans unité, c'est un fléchissement et une dégradation de la forme. L'esprit n'est jamais une mosaïque de faits élémentaires juxtaposés sans liaison interne.

S'il en est ainsi, la relativité de la perception apparaît de plus en plus. La perception des formes ou structures est le fait primitif et la perception de qualités absolues est comme la limite d'effacement des formes. La perception des relations enveloppe celle des qualités. La perception de certaines structures n'est donc pas un acte synthétique surajouté à des impressions qui auraient d'abord dans la conscience une existence indépendante. Dans toute éducation, le progrès consiste moins dans la liaison d'une perception avec une réponse que dans la modification de la perception elle-même, dans la construction d'une forme supérieure qui l'enveloppe en la dépassant (1). Il n'y a point de données immédiates, ni dans l'humilité de la sensation pure, ni dans la sublimité de la conscience profonde.

*
* *

Une mélodie n'est donc pas une succession de notes, c'est une figure rythmique, mélodique, harmonique. Le paradoxe de Lipps n'exprime qu'une demi-vérité : « Jamais personne n'a entendu une mélodie... On n'entend que des sons, on perçoit des durées, on reconstruit

(1) Voir sur toutes ces questions Koffka, *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung*, 1920 ; W. Köhler, *Die physischen Gestalten*, 1920 ; P. Guillaume, *La théorie de la forme* (*Journal de Psychologie*, 15 novembre 1925).

Digitized by Google

la mélodie (1). » Entend-on des sons, ou du moins entend-on des sons comme isolés ? Qui se donne un son se donne une échelle. Il y a dans un son l'appel à tous les sons. Dans un son, tout le monde sonore est en puissance. Nous n'entendons un son qu'au moyen d'un système de relations. Ce système peut varier du reste avec les civilisations ; il peut être plus ou moins étroit ou plus ou moins sévère. Mais sans le système les sons n'existent pas.

L'oreille musicale est admirablement construite pour cet agencement. Elle est très bien construite quant au nombre de sensations diverses qu'elle est capable de percevoir distinctement en un espace de temps très court, et elle est très juste quant à leur appréciation. Il est facile de distinguer successivement dans une région modérément grave trente sons différents à la seconde et d'apprécier les défauts éventuels de chacun d'eux (2).

Par exemple, quel que soit le diapason adopté, si un morceau commence par un accord de *ré majeur* dont l'intonation soit juste en soi, l'organe auditif s'accorde immédiatement sur cet accord et sur son échelle qui devient le champ naturel des évolutions

(1) *Einheit und Relationen*, 1902, 102 et 104.

(2) Cette faculté n'est propre qu'à l'ouïe musicale. La possibilité de cette perception et de ce contrôle rapide s'explique par le fait que le premier son d'un morceau de musique accorde pour ainsi dire l'oreille sur un nombre restreint de sonorités. L'attention se trouve dès lors fixée sur celles-ci, dans tout ce qui suit, à tel point que l'intonation des sonorités successives est attendue; il ne s'agit plus ainsi d'une valeur acoustique à déterminer, mais d'une valeur déterminée et qu'il suffit de reconnaître. Beethoven, ayant joué à première vue et dans le vrai mouvement un presto dont il était impossible qu'il eût vu toutes les notes, disait à quelqu'un qui s'en étonnait que c'était la même chose que de lire sans voir les lettres quand on sait la langue. (THAYER, I, 292).

Digitized by Google

subséquentes. Chaque son tombe dans une sorte de casier destiné à le recevoir. Si les sons au contraire diffèrent assez de ceux qui étaient attendus pour nécessiter une interprétation distincte, c'est-à-dire s'ils sont en contradiction avec l'échelle de la tonalité primitive et s'ils appartiennent à une tonalité compréhensible par rapport à celle-ci, il y a modulation, changement d'accord de l'organe auditif.

La compréhension est encore facilitée par l'ordonnance rythmique des sons (1).

Aristoxène de Tarente n'avait donc vu que le commencement de la vérité quand il disait : « La compréhension de la musique est soumise à deux conditions : la perception et le souvenir. Il faut percevoir ce qui est à l'état de devenir ; il faut se rappeler ce qui a passé. Il est impossible autrement de suivre le développement musical. » Aristoxène oubliait seulement l'acte propre de l'esprit, inclus dans la perception et le souvenir.

Comprendre un morceau de musique, c'est percevoir comment un moment s'ajoute à un autre, préparé par ce qui précède et préparant ce qui suit, comment chaque élément prend la valeur de sa fonction dans l'ensemble et s'explique par elle. Chaque étape n'est intelligible que par l'ensemble du circuit.

Percevoir une mélodie, ce n'est donc pas entendre des sons, c'est les distribuer autour d'un ou de plusieurs foyers de convergence hiérarchiquement distribués. C'est construire une forme, un système de relations.

C'est ainsi qu'il faut donner son vrai sens au mot

(1) Riemann, 101.

Digitized by Google

si employé de pensée musicale. L'intelligence musicale est une intelligence de formes et non d'idées. Le signe musical n'est pas le signe d'une idée logique, mais l'élément d'un ensemble musical, comme une pierre est une partie d'un édifice. La pensée musicale est l'intelligence de ces formes. Elle est aussi l'intuition qui, dépassant ces formes et s'aidant de leurs sinuosités, construit au delà d'elles comme un halo de visions confuses. Elle prend appui sur la puissance de suggestion de la musique, sur les élans et les courbures de ses schémas dynamiques, sur les abstraits émotionnels qui s'y relient, pour atteindre un monde confus de pensée sans formule logique ou verbale, qui, pour quelques-uns, est sa suprême pointe et d'où ils prétendent à une vision intellectuelle, au sens des mystiques.

Entre ces deux sens du mot oscille la pensée musicale.

*
* *

La perception des formes est fonction du niveau de chaque esprit et de chaque sensibilité.

L. de La Laurencie écrit fort justement :

« Observons de plus que tout auditeur inexpérimenté qui écoute une symphonie a de fausses perceptions de formes ; pour lui le bithématisme et le développement sont perçus comme un polythématisme, et la forme objective, donnée par l'auteur à son œuvre, se trouve par cela même complètement méconnue. On connaît l'appréciation de Stendhal, qui cependant se piquait d'être mélomane, sur la scène des Ténèbres du *Moïse* de Rossini... L'abondance d'idées signalée par

Digitized by Google

Stendhal se réduit à un même trait répété vingt-six fois (1). »

La perception des formes est aussi fonction de l'époque et de la coutume. Au XVIIIe siècle, le grand public, entiché du culte de la mélodie dramatique « ayant un sens », n'écoute que d'une oreille distraite les symphonies. Les artifices de développement font croire à la multiplicité des thèmes, et l'auditeur a de fausses perceptions de formes (2).

*
* *

En sens inverse, le technicien et le virtuose assistent à la forme comme un tacticien assiste aux mouve-

(1) *Le goût musical*, 13. — Cf. Grosson, *Esthétique musicale*, 133 : « Soit par exemple la forme sonate. Dans celle-ci, seule l'entrée de la réexposition nous frappe, à cause de son allure décidée et par le rappel d'une idée déjà entendue dans les mêmes conditions. Quant au plan tonal, à la réexposition tonale d'un deuxième thème, précédemment exposé à la dominante, parmi les habitués les plus assidus de nos salles de concerts, nous n'en avons jamais rencontré un seul qui s'en fût rendu compte. Quant à la fugue, l'auditeur non prévenu n'y discerne que les entrées alternatives du sujet et du contre-sujet. En résumé, seuls les rappels thématiques constituent pour l'auditeur non préparé l'unité de la forme fixe. »

« Sur cent auditeurs d'une sonate de Beethoven, il n'y en a peut-être pas un seul qui en aperçoit la forme, alors que beaucoup sont sensibles à l'expression tandis qu'en peinture beaucoup de spectateurs remarquent des défauts de forme. » (Müller-Freienfels, II, 156.)

(2) L. de La Laurencie, 217. Il écrit fort justement, p. 327 : « Le grief « absence de mélodie » dressé contre Wagner prouve une fois de plus ce qu'il y a de subjectif dans l'appréciation du caractère de « mélodicité ». Nous avons déjà vu qu'à l'égard de Berlioz le chromatisme mélodique suscitait des résistances, en raison de son opposition aux types nets et généralement diatoniques dont se construisait la musique classique. Dans la musique de Wagner, d'autres difficultés surgissent de l'atmosphère harmonique si profondément chromatique, au sein de laquelle baigne la mélodie : c'est la forme nouvelle de l'harmonie, ce sont les agrégations sonores inédites, les altérations simultanées dans deux ou trois parties d'un accord qui déroutent l'auditeur habitué à la correction classique. » Même ses premiers partisans en France lui trouvent une forme imprécise, « une longue psalmodie se déroulant et ne se gravant point dans l'esprit ».

Digitized by Google

ments d'une partie d'échecs ou aux évolutions d'une troupe de cavalerie.

« Le jeu des thèmes, la science de les conduire, le plaisir intelligent de les combiner donnent à la symphonie un air de problème à plusieurs inconnues, qu'il s'agit de débrouiller élégamment et dont l'esprit se réserve la solution ; il y trouve un contentement dont la musique est à peine le prétexte. Beaucoup de savants croient aimer la musique et se plaisent à en faire, qui ne poursuivent que le plaisir d'une géométrie sonore (1). »

L'ignorant lui-même a un avant-goût de ce plaisir : « Et nombre d'ignorants écoutent la symphonie comme on suit les mouvements des acrobates dans un cirque, avec l'extrême intérêt d'une curiosité enfin satisfaite si, au terme, tous les tours de force concordent, si rien n'a rompu le rythme et si la figure est accomplie, sans que personne se soit cassé le cou. Plus ces braves gens

(1) A. Suarès, *Debussy*, *R. M.*, 1920, 115 ; voir aussi Vuillermoz : « Il est bien évident que l'auditeur sera frustré de la plus grande partie de leur séduction s'il est incapable de suivre, dans leurs moindres détails, les tours de force de syntaxe et les ingéniosités de prosodie qui en doublent le prix. Il faut être initié à la règle du jeu pour s'intéresser pleinement à la partie et en comprendre les péripéties. Hélas ! cette éducation technique est fort peu répandue. Autour d'une « partie » régulière de contrepoint renversable, d'entrées fuguées et d'imitations, l'immense majorité des spectateurs ne peut prendre que le plaisir incomplet des profanes contemplant un match de tennis. L'ignorant peut happer au vol la jolie attitude d'un joueur, un geste gracieux ou hardi, un prestigieux coup de raquette, mais il a bien l'impression de recueillir les miettes d'un festin qui n'est pas servi pour lui. Il est là en intrus et en conçoit quelque honte. Ce n'est pas pour lui que la balle blanche écrit dans les airs tout une série de phrases éloquentes et saisissantes qu'il ne peut déchiffrer mais que les techniciens lisent sans peine avec des yeux brillants de curiosité. Qu'est son pauvre plaisir à côté du leur ? Il n'a pu deviner les minutes les plus intenses du jeu, ses points culminants, ses grâces secrètes. Le résultat obtenu n'a pas pour lui une signification très nette. Les vrais joueurs lui ont jeté l'aumône humiliante de leur divertissement. »

Digitized by Google

écoutent, moins ils entendent. Bref les notes remplacent les sons. »

L'habitude a vite fait du reste d'ancrer chaque type psychologique dans une spécialité d'où il ne sort plus. Le classique académiste, « attentif à la perception des formes consacrées, à la synthèse des parties, au balancement des contrastes et des oppositions, sensible aux retours obligés des tonalités, aux rythmes nets et bien accusés, craint tout ce qui ressemble au dérèglement de l'imagination ».

*
* *

Contre le formalisme

Confondant un peu trop l'impérissable forme avec les formes éphémères, voyant peut-être trop dans toute forme un symbole, dans toute chose l'incarnation inadéquate d'un esprit, trop dédaigneux peut-être de tout ce qui est déterminé et fini, trop épris de l'infini, de l'insondable, de l'inexprimable, du mouvant, de l'élémentaire, de l'inconscient, du mystérieux, trop dédaigneux de tout ce qui ressemble à la raison, le romantisme allemand a revendiqué pour la musique « le royaume de l'inouï et de l'insondable », il a, contre le formalisme, renouvelé la protestation qu'il avait élevée contre la poésie plastique, contre la prose et le canevas métrique dans la poésie. La musique devient l'art romantique par excellence. Elle a pour objet l'infini, la chose en soi, l'inconscient, la profondeur humaine portée à l'absolu ; elle fait évanouir le monde des phénomènes. La musique anéantit les formes extérieures pour révéler l'âme en soi. Et cette théorie

Digitized by Google

se formule après la renaissance des métaphysiques de l'Absolu ineffable, après la révolution romantique, après l'épanouissement beethovenien de la musique. Elle est comme la synthèse de ces mouvements.

Contre le formalisme, Wagner proclame la vie profonde de la musique et du musicien ; le « purement humain » contre la convention, la mode.

La musique jaillit du « purement humain ». N'est-ce point d'abord la forme même de son initiation musicale qu'il traduit ainsi ? N'a-t-il pas écrit : « La musique était pour moi quelque chose de démoniaque, une monstruosité mystique et sublime : tout ce qui était règle me la dénaturait. »

La forme est plastique, nous dit-il, et non pas musicale. La forme est œuvre de raison : une pauvre raison, fondatrice de tous les systèmes architectoniques.

Au contraire, la musique évolue dans le sentiment du sublime, l'extase de l'illimité. La beauté, la contemplation plastique n'est que le premier moment et le début de l'émotion musicale. Il faut s'émanciper de l'étroitesse des formes, de la mode, retrouver le purement humain (1).

Certes la musique a été longtemps un jeu avec des formes conventionnelles, une architecture, une plastique. Mais la forme musicale se pénètre du génie de la musique, chez Beethoven (2), « ce cœur où tout

(1) Selon lui, la raison a fait l'édifice formel de la musique, les banales répétitions de phrases, les oppositions bien calculées de force et de douceur, la solennelle introduction d'un nombre défini de mesures qui se meut vers la bruyante et béatifiante cadence finale à travers les demi-cadences; l'air d'opéra, l'opéra et la musique jésuite d'Eglise qui a submergé Palestrina; la rhétorique, les maîtres chanteurs.

(2) Cf. Grillparzer : « Il alla jusqu'au point redoutable où l'art se fond avec les éléments sauvages et capricieux. »

Digitized by Google

résonne ». Elle atteint la profondeur de sentiment et d'effusion qui est la révélation de l'être des choses. Elle exprime la suprême sagesse en une langue que la raison ne comprend pas.

L'histoire de la musique avant Beethoven oscille entre la mélodie infinie de Palestrina et la carrure de la danse.

La musique de Palestrina se joue au profond du temps. « La succession n'y paraît que dans les changements subtils d'une couleur fondamentale qui assure et maintient la continuité du devenir, sans que nous puissions percevoir un dessin de lignes dans ce changement. »

A l'opposé, la musique de danse ; retour de périodes rythmiques, plasticité de la mélodie.

Mais plus il y a de musique, moins il y a d'architecture. Plus il y a de carrure, d'ordonnance régulière, plus la musique perd sa force rédemptrice. Elle ne révèle plus l'essence du monde. Elle-même est prise dans l'illusion du monde. On veut voir, et c'est l'Opéra.

Ainsi, là où le sens rassis ne voit qu'une organisation technique de la forme, il n'y a, d'après le grand musicien, que circulation d'esprits, grandes oscillations de la vie intérieure. La convention devient signification. Beethoven n'a pas modifié les formes de la musique instrumentale ; dans ses derniers quatuors, sonates, symphonies, c'est presque la même structure que dans les premiers. Mais quel monde nouveau dans une forme presque semblable !

*
* *

Toute cette critique de la forme aboutit à la promulgation de formes nouvelles ; le drame musical, synthèse

Digitized by Google

de la poésie et de la musique ; la mélodie infinie et le leitmotiv : d'une part la mélodie large, d'autre part la structure serrée des thèmes musicaux : mélange d'éléments figurés et d'éléments fluides (1).

L'artiste soutient, il est vrai, que la forme ne s'offre pas pour elle-même, mais bien pour le sentiment qu'elle contient.

Le discours est ordonné de telle manière et construit de telle manière que ce n'est pas l'expression mélodique mais le sentiment qui attire l'attention. La mélodie est une forme saisissante, qui gouverne avec sûreté le sentiment.

*
* *

On retrouve dans l'œuvre théorique de Wagner l'écho de tout le romantisme allemand. La musique est l'infini, l'ineffable pour Hoffmann, Novalis, Schelling. Elle revendique le royaume de l'inouï et de l'insondable. On lui demande l'ivresse et l'extase. Avec Wackenroder elle est l'image du flot mystérieux qui coule dans les profondeurs de l'âme. Avec Carus elle est l'image de l'inconscient.

Pour eux tous elle est la vie éternellement mouvante, la puissance élémentaire, l'âme de toutes choses. On

(1) Voir Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, 1920. Théophile Gautier écrivait de Berlioz : « La rupture des vieux moules, la substitution de formes nouvelles aux invariables rythmes carrés, la richesse compliquée et savante de l'orchestre, la fidélité de la couleur locale, les effets inattendus de sonorité, la profondeur tumultueuse et shakespearienne des passions, les rêveries amoureuses ou mélancoliques, les nostalgies et les postulations de l'âme, les sentiments indéfinis et mystérieux, et ce quelque chose de plus que tout qui échappe aux mots et que font deviner les notes. » *Histoire du romantisme*, 260.

Digitized by Google

voudra retrouver dans ses modalités et ses symboles les étapes du monde et on tombera souvent dans une sorte de pythagorisme musical.

Par elle on veut renouveler tout l'art. Contre la plastique et le monde des choses on revendique l'insaisissable nuance et la fluidité insaisissable ; contre la prose poétique et le canevas métrique, la poésie pure ; contre la raison logique, l'enchantement et la clairvoyance (1).

Il se mêle beaucoup de spéculation à la musique, en ce temps-là, et beaucoup de musique aux spéculations des penseurs. Hegel, Schelling, Schopenhauer, sous des formes diverses, appelleront la musique à témoigner pour l'Esprit, ou pour la Volonté. Un idéalisme musical, telle est en un sens leur commune philosophie, qui prend pied dans la subjectivité pure, dans l'intériorité même. Ce n'est point par hasard que cette philosophie coïncide avec le large affranchissement et le large épanouissement de la musique. En elle se combinent et se concilient Kant et Beethoven.

*
* *

Avec de tout autres arguments l'impressionnisme musical formule la même protestation.

Mais c'est — juste retour des choses d'ici-bas — contre la forme wagnérienne elle-même qu'il s'est tout d'abord élevé ; contre l'appareil pédantesque du leitmotiv, contre l'indiscrétion fatigante du développement thématique, contre la grandiloquence continue de la diction, contre le ronron wagnérien.

Peut-être l'impressionnisme a-t-il renforcé par

(1) Voir R. Huch, *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, 1908.

Digitized by Google

l'exemple de Moussorgsky son dédain absolu de l'architecture tonale et rythmique, sa recherche des traits intimes de l'individu et de la masse. Peut-être aussi la poésie symboliste a-t-elle agi sur lui.

Un Debussy vise à s'affranchir de la rhétorique musicale, y compris celle de la musique allemande du XIXe siècle ; de cette lourde syntaxe, de ces constructions symétriques, de ces formules harmoniques et rythmiques, de cette ampleur oratoire. Il cherche une technique plus fluide qui, par ses sonorités fines, ses effets d'enveloppement vaporeux, soit apte à saisir les nuances.

Réagissant contre la densité de l'instrumentation wagnérienne dans laquelle M. Croche affirmait ne voir qu'une espèce de mastic multicolore, étendu presque uniformément et dans lequel il ne pourrait plus distinguer le son d'un violon de celui d'un trombone, Debussy avait commencé le travail d'isolement des timbres.

Il vise à exprimer d'une façon immédiate et transparente le sentiment tout pur, à laisser s'épanouir librement la mélodie, le rythme et l'harmonie selon leurs lois intimes et non plus d'après la logique des constructions intellectuelles.

L'impressionnisme est un mouvement de protestation contre ce que Debussy appelle les formes établies, les formes administratives (1).

« Nous voulons le discours libre dans la musique libre, la mélopée continue, la variation infinie, la liberté

(1) Debussy, *Monsieur Croche*, 16 : « Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites, jamais celle qui est inscrite dans la nature... J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien ; il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités. Ne devriez-vous pas en supprimer les complications parasites qui l'assimilent pour l'ingéniosité à une serrure de coffre-fort ? »

Digitized by Google

en un mot de la phrase musicale. Nous voulons le triomphe de la musique naturelle, libre et mouvante comme le discours, plastique et rythmique comme la danse antique (1). »

*
* *

Nulle forme n'enferme la musique.

Elle est architecture de sons en certains siècles d'architecture et chez les peuples architectes, comme les Franco-Flamands du XVe et du XVIe siècle ; dessin, ligne, mélodie, beauté plastique, chez les peuples peintres et sculpteurs, comme les Italiens ; poésie intime, effusion lyrique, méditation philosophique, chez les peuples poètes et philosophes (2).

Nulle technique musicale n'enferme la musique. Une forme promeut l'art et l'arrête aussitôt dans son développement. L'art s'échappe de la forme qui risque de le retenir captif. Ni l'arabesque dentelée de la mélodie d'opéra, ni la machine arithmétique de la fugue, ni la dialectique du contrepoint ne livrent les formules qui enchaîneraient le démon musical (3).

Ainsi défilent les formes, se chassant et se critiquant l'une l'autre au cours de l'histoire de la musique. Tout art crée et détruit alternativement des formes. Toutes les écoles musicales ont leur technique, plus ou moins raffinée et savante, dont on arrive toujours à tirer les éléments d'un code. Toutes les écoles excellent à ruiner par la répétition jusqu'uà la satiété, par l'insistance des épigones, les formes mêmes qu'elles ont appelées

(1) Ch. Bordes, *Tribune de Saint-Gervais*, septembre 1903.
(2) R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, 10.
(3) Nietzsche, *Origine de la tragédie*, 179.

Digitized by Google

à la vie ; à la fraîche période d'innovation succèdent toujours les jeux académiques stériles, les travaux de patience, les acrostiches musicaux. Mais s'il en est ainsi, c'est que l'art ne peut se passer de la forme. Protée peut bien revêtir alternativement toutes formes, mais non demeurer sans aucune.

La forme écarte de l'art un infini de belles possibilités ; mais elle y appelle de très loin une multitude de virtualités qui ne s'attendaient pas d'être conçues. La rigidité de la forme s'oppose à la fluidité du sentiment créateur. Le sentiment créateur se coule dans la solidité de la forme. Technique et inspiration s'opposent, s'appellent, se supposent.

*
* *

Mais l'art est au delà de la forme. Elle ne suffit pas à s'expliquer elle-même. Quand on a parlé de clarté et d'appréhension aisée des rapports, d'unité et de variété, de symétrie, d'obéissance à la loi, de contraste, de renforcement, d'eurythmie, d'harmonie, quand on a parlé de tradition et d'innovation, on a tout dit. A-t-on dit vraiment pourquoi la forme est expressive ?

La technique honnête et la technique admirable ne sont souvent séparées que par une nuance. Il n'y a pas de beauté simplement formelle. Toujours un contenu est engagé dans la forme. Certes la forme prépare l'expression, comme la signification (1). Mais nous dépassons la forme pour atteindre l'esprit.

(1) Par exemple, l'impression de conclusion résulte de deux causes ; la symétrie rythmique et la succession rigoureusement logique de certaines harmonies, le retour à la tonique. L'impression de conclusion absolue ne peut exister que quand la tonique finale entre sur un temps conclusif au point de vue rythmique, sur un temps où s'achève un membre de symétrie.

Digitized by Google

Certes il y a bien des formes poétiques. Mais toute l'expression poétique dépend de l'association de l'idée et de la forme. Le rythme, les accents, les sonorités ne deviennent expressifs que si l'idée s'y prête, et en tant qu'ils sont la juste forme de l'idée.

N'est-ce point l'idée elle-même qui crée le rythme en créant les accents ? N'est-ce pas elle qui évoque les sonorités, et qui impose à la musique des voyelles une sorte de vassalité tonique ? L'architecture ne dirige pas le sentiment, qui est au contraire le centre de l'œuvre et trouve en soi-même les eurythmies dont il est le centre.

La forme architecturale, est-ce seulement un plan d'architecte ? La vraie forme, c'est le mouvement réel. Mais alors il contient toutes les puissances de fascination qui doivent agir sur le spectateur. La forme se perd dans l'œuvre totale avec toute sa puissance de séduction. Qui essaie d'isoler la forme n'a rien. La puissance élémentaire de l'expression donne un sens à la forme, et la forme sentie et comprise ouvre à l'expression de nouveaux horizons.

De même que la figure géométrique n'est que l'expression spatiale de concepts mathématiques, de même que les formes des êtres ne sont que l'expression minérale ou organique de leurs propriétés et de leurs fonctions intrinsèques, les coupes de la fugue, de la sonate, de la symphonie ne prennent vie que par les idées musicales. Autrement ce ne sont que des abstractions ou de purs discours de rhétorique. Un thème est un personnage musical, un caractère intelligible ; une mélodie est un sentiment.

La forme musicale déchaîne un démon, le sentiment, mais le réenchaîne aussitôt. Le sentiment captif dans la forme s'informe et se cisèle sur la forme.

Digitized by Google

Hanslick, tout en la niant, n'avait-il pas entrevu cette immanence du sentiment dans la musique (1) ? De ce que la musique ne peut exprimer les représentations et les situations déterminées, il conclut qu'elle est incapable d'exprimer l'essence du sentiment. Il n'a pas vu que c'est précisément cette impuissance qui la rend capable d'exprimer l'essence du sentiment. Il avait pourtant aperçu l'étroite parenté des formes sonores en mouvement et des schémas dynamiques du sentiment. Avant lui, Herder, dans sa *Kalligone*, et Lotze ont bien entrevu le fait.

*
* *

Le sentiment et la musique

La musique associée, auxiliaire de la parole ou du geste, leur emprunte sa signification et par leur intermédiaire entre dans le monde des sentiments explicites et formulés. Mais qu'en est-il de la musique pure ? Toute forme musicale a par elle-même figure de sentiment. Il nous semble qu'elle symbolise des sentiments. Il n'y a peut-être pas de musique inexpressive. L'architecture sonore la plus vide peut donner par moments et pour un temps l'illusion de l'expression.

Pourtant il y a des musiques creuses, et où on ne sent que l'habileté technique et la forme. Les êtres musicaux ne répondent pas toujours aux êtres de sentiment. Il n'y a souvent dans la musique qu'un jeu

(1) Saint-Saens écrivait aussi (*Harmonie et Mélodie*, 12) : « Il y a dans l'art des sons quelque chose qui traverse l'oreille comme un portique, la raison comme un vestibule et qui va plus loin. »

Digitized by Google

architectural de l'artiste, où il met de la méthode, de la scolastique et de la virtuosité.

La forme toute pure ne peut pas donner longtemps l'illusion de l'expression.

Il faut reconnaître ce double fait. La structure de la musique suffit à lui assurer l'être et un empire sur les âmes. La musique ne réalise sa propre essence qu'en tant qu'elle subit et exprime le mouvement subtil d'une âme. Du pur jeu de sons à la sonorité chargée d'expression il y a tous les degrés. Et il est probable que la musique a été d'abord jeu de sons, architecture sonore, quelque chose comme un art décoratif et festival, et qu'elle ne s'est intériorisée qu'assez tard.

De sorte que la richesse de la forme musicale peut tout exprimer : aussi bien le mouvement banal que le mouvement spirituel ; aussi bien la cadence d'un pas que la palpitation d'une attente ; tout ce qui dans le monde est rythme et différence de qualité peut se refléter dans l'univers des sons. Cette remarque simplement pour dire que je n'étends pas à toute musique (1) ce que je vais dire de la musique la plus subtile et la plus raffinée, de celle qui s'est conquise après tant de temps et d'efforts, après s'être affranchie des rythmes de la danse et des inflexions de la voix; de celle qui, se refusant à la gesticulation et à la verbigération, s'ouvre à l'expression de l'ineffable.

L'univers de la musique est donc plus large que l'univers du sentiment; c'est un monde de forces, de durées et de qualités, un monde d'abstraits, de

(1) Je ne méconnais nullement « le droit à la vie d'une musique qui n'est point sublime, aucunement nostalgique, ni d'une poésie profonde ; le droit à la prose» (Chabrier, Erik Satie, une partie de la musique d'aujourd'hui). Ch. Koechlin, *Erik Satie, R. M.*, 1924, 197.

Digitized by Google

figures rythmiques et mélodiques dont beaucoup se suffisent à elles-mêmes. Mais beaucoup d'entre elles aussi sont comme l'incarnation d'un mouvement affectif. Et toujours il nous est difficile de ne pas interpréter une forme musicale en langage d'affectivité. Lors même qu'il n'en est pas le principe, le sentiment est toujours le premier commentaire de la musique.

*
* *

La musique ne prend pas le sentiment tout fait pour l'exprimer et le traduire. Elle le construit. Elle crée des symboles affectifs par libération et raffinement des émotions précises de la vie, par recherche de ce qu'il y a dans le sentiment de plus abstrait et de plus intime, par appel aux sentiments les plus synthétiques et les plus abstraits.

En même temps, elle crée des symboles musicaux propres à une telle expression, par l'organisation de l'univers sonore.

C'est la rencontre de ce double effort d'abstraction qui fait le génie propre de la musique. Elle n'est pas seulement la rencontre de l'auditif et du pathétique. Elle vise à réaliser par la sonorité musicale et, dans ses formes les plus pures, elle atteint une quintessence de sentiment. Cette quintessence n'est pas une donnée immédiate. Le sentiment pur est une conquête et non pas une donnée immédiate.

*
* *

La musique n'est pas un simple débordement du sentiment, le trop plein du sentiment, l'exubérance

Digitized by Google

motrice du sentiment projetée dans la sphère auditive.

D'abord tout sentiment, pour devenir art, passe devant l'intelligence. Il en est de l'art comme de la religion et du langage. L'exubérance affective, la décharge affective subit tout d'abord l'arrêt de l'intelligence et s'infléchit, pour se compliquer et s'enrichir sous l'action de l'intelligence. Les théories de l'excès d'énergie, du débordement, du jeu négligent de voir tout le travail d'épuration, de sublimation, de complication sans lequel l'art n'est pas.

On pourrait dire que le premier acte esthétique est de nier le sentiment, de s'affranchir de la pesanteur de réalité du sentiment, de se délivrer du sentiment qui oppresse, mais tout en retenant la puissance impressive du sentiment, tout en restant dans la sphère même du sentiment. Hegel avait raison de dire que la domination aveugle du sentiment empêche l'âme de le contempler et de l'exprimer. Il faut se libérer par un acte analogue à l'acte libérateur qui fait la raison et le langage, qui ouvre l'univers mental. Pour s'ouvrir à l'expression de soi-même, il faut d'abord se refuser à soi-même, construire un symbole de soi. Ce qu'on ne faisait qu'éprouver, on l'exprime par le détour des concepts ou des symboles.

Il est donc impossible de considérer le sentiment musical autrement que comme un acte spirituel. Ce n'est pas la pure réalité du sentiment. La liberté s'évade du besoin et par là s'empare de l'univers. Le sentiment qui s'exprime est un sentiment raffiné. L'artiste se détache de l'émotion et s'en rend maître. Le sentiment brut n'est pas de l'art. La musique, comme l'art lyrique, comme l'art plastique, a sa cime musicale, atteint un degré et une forme de sentiment qu'elle

Digitized by Google

construit d'abord. Elle est création de vie intérieure et profonde. D'autres disent qu'elle se borne à la découvrir et à la formuler. Elle atteindrait une donnée immédiate. Je crois qu'elle ne découvre que dans la mesure où elle invente, c'est-à-dire où elle construit.

*
* *

Pour devenir musique, le sentiment doit donc subir tout un travail.

La musique ne saurait exprimer les circonstances, les situations, les faits. Donc elle n'exprime pas des sentiments déterminés.

Il est inévitable, de par ses procédés d'expression, qu'elle stylise les sentiments (1), car elle leur applique ses intervalles fixes et ses formes. Elles les transporte dans son langage. Elle oppose forme musicale et sentiment, avant d'atteindre le sentiment par la forme musicale.

*
* *

Suffit-il de dire que l'émotion, pour se faire art et musique, n'a qu'à passer devant la raison ? La musique ainsi entendue ne serait pas autre chose que l'ordre substitué au chaos de la vie affective : Dionysos contemplé par Apollon (2).

---

(1) Voir Hostinsky, *Das Musikalisch-Schöne*, 1877.

(2) C'est à peu près ce que dit de la poésie Jules de Gautier, *La Vie mystique de la nature*, 160 et suiv. « La première forme du langage est émotive. La poésie retrouve l'émotion. Elle est l'émotion même. C'est à cette nécessité que répond tout l'arsenal des moyens poétiques. Par la rime et par la césure, la poésie, en tant que métrique, impose à la voix la nécessité

Digitized by Google

Modérer les affections de l'âme pour n'être pas entraînée comme une bacchante au bruit désordonné, au tumulte des passions, telle serait, selon Hegel, l'attitude propre de la musique.

Mais cela ne suffit pas. La musique musicalise le sentiment.

*
* *

Sa discordance d'avec le sentiment réel ne doit pas nous cacher sa concordance avec le sentiment pur, avec le sentiment abstrait.

Le rythme musical et l'agogique expriment la tension et la détente, le rythme temporel du sentiment, le temps affectif.

La dynamique exprime l'excitation et la dépression, les points forts et les moments faibles.

L'intonation exprime les changements qualitatifs.

Le timbre, la couleur du son exprime la couleur des sentiments.

L'harmonie, par la consonance et la dissonance et leurs combinaisons et leurs recherches, exprime l'accord et le conflit, la simplicité et la complication, la complexité et la simplification, la fusion et la séparation

A plus forte raison, le concours de ces principes : par exemple le crescendo dynamique et la descente mélodique ; la descente dynamique et l'ascension mélodique.

---

de certaines répétitions et fixe des temps d'arrêt, augmente et domine son volume, gouverne le jeu des poumons, modifie le flux du sang. Elle crée dans l'organisme du récitant un état déterminé, reproduction de celui qui naquit spontanément dans l'âme du poète. La poésie renferme en tant qu'art des éléments apolliniens, et par ses origines biologiques elle est extrêmement riche en éléments dionysiaques. »

Digitized by Google

L'unité de la mélodie, ses complications, ses fuites et ses retours sont prêts à exprimer l'unité lyrique des sentiments, ses phases et sa courbe. La parenté tonale, la multiplicité des thèmes, leur combinaison, le développement, la variation, la modulation sont des moyens tout à fait adaptés à l'exploration et à l'expression de la vie affective. Le musicien est peut-être l'analyste le plus profond du sentiment. La logique musicale est l'expression la plus approchée de la vie affective pure.

Je ne puis guère insister ni entrer dans le détail de cette symbolique, sur laquelle parfois on a trop lourdement insisté (1). A la poursuivre de trop près on risque d'être inexact ; chacune de ces formes, chacun de ces éléments n'est pas expressif par soi-même, mais bien moyen d'expression. C'est au moment où dans ces formes le sentiment se précipite que l'expression se crée. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ces formes esthétiques la préparent.

C'est ainsi que se rejoignent l'élément formel et l'élément pathétique de la musique, et que les formes musicales deviennent l'expression d'états affectifs, que la musique devient le symbole de mouvements spirituels.

*
* *

La musique musicalise le sentiment. Elle ne contient pas le sentiment tout fait pour nous le transmettre. L'art implique tout d'abord un travail sur le sentiment :

« Quand nous éprouvons de l'amour et de la haine,

(1) Voir par exemple H. Goldschmidt, *Zeitschrift für Æsthetik*, 1920-22.

Digitized by Google

quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais le plus souvent nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur (1). »

Hegel a bien vu que, dans la musique pure, l'âme s'élève par delà le « côté particulier » du sentiment, vers le pur sentiment de soi-même, vers le mouvement intérieur. La musique est la vie personnelle en elle-même. Elle est la recherche de la subjectivité abstraite par la négation de l'extériorité. Elle est le libre son de l'âme.

Pour un hégélien comme Vischer, ce que la musique exprime, c'est la résonance sentimentale des choses sur l'âme, donc seulement la vie intime du sentiment et non point sa face tournée vers les choses.

De cette indétermination vient sa puissance d'expression, sa profondeur, sa subjectivité, son irréalité.

Subjectivité pure, telle est pour le hégélianisme la profondeur de la musique. Telle est aussi son insuffisance. Une subjectivité qui n'est point l'esprit, et qui requiert l'esprit. L'art suprême c'est la poésie, c'est l'art universel où le précis à l'imprécis se joint.

Pour Schopenhauer, dont la métaphysique est tout

(1) Bergson, *Le Rire*, 157 et suiv. Il n'y aurait, selon Bergson, qu'à prendre l'attitude esthétique du détachement pour atteindre à la fois l'art et le sentiment dans sa réalité profonde. « Si ce détachement était complet, si l'âme n'adhérait plus à l'action par aucune de ses perceptions, elle serait l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore. Elle excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait en un seul. » *Ibid.*

Digitized by Google

autre, et pour qui l'expression pure de la volonté est l'art suprême, la musique, aspiration, poursuite passionnée et sans terme, c'est le sentiment réduit à sa quintessence, la joie, la douleur en général, et c'est de cette profondeur qu'elle nous révèle le sens intime des représentations plastiques.

La musique est l'expression abstraite du sentiment. De là vient que l'imagination cherche à la compléter et se porte aux images. La musique est aux concepts ce que les concepts sont aux choses. Mais sa généralité n'est pas creuse : elle est intuitive, comme celle des objets géométriques. De là vient qu'elle nous donne le sentiment profond des situations. De là vient aussi que devant elle défilent les visions. Par ce qu'elle a d'incomplet, comme par sa plénitude, elle fait appel à l'imagination.

Les émotions sont donc transportées par l'art musical dans le domaine de la pure représentation. Il y a transposition. Ce ne sont plus les affections mêmes de la volonté, mais bien leurs substituts, leurs images, leurs symboles.

Nietzsche ira jusqu'à parler de l'émotion pure et indéterminée, de la puissance émotionnelle de l'âme (1), de l'exaltation de la faculté de sentir elle-même. Ce serait un contresens d'entendre une œuvre musicale comme expression de la joie, de la douleur, de l'amour, du regret. Ces sentiments ne sont qu'une traduction allégorique de la musique. Les derniers quatuors de Beethoven font honte à toute la réalité empirique.

D'une façon plus simple et plus strictement psycho

(1) Dans un sens analogue Fechner a dit « Stimmungen et non « Gefühle ».

Digitized by Google

logique, les schémas affectifs de Hanslick offrent une solution du même ordre, comme aussi les abstraits émotionnels de Ribot (1).

*
* *

Nous voyons dans le sentiment musical comme un affranchissement de l'émotion précise et qualifiée, comme un raffinement du sentiment ; quelque chose comme une réflexion sentimentale ; ce que la mélancolie, ou mieux encore la contemplation de la mélancolie, son douloureux plaisir est à la tristesse.

Pourquoi ces sentiments musicaux ont-ils un caractère de généralité ? Des émotions proprement dites, l'artiste dégage la structure, le plan d'évolution ; il est peut-être le seul homme qui soit pleinement attentif au devenir du sentiment ; de là viennent à la fois l'extrême précision de l'expression musicale et son ampleur indéterminée. Car sa courbe est inexorable et son plan de structure ferme comme de l'airain, et pourtant bien des émotions déterminées gravitent autour de cette ligne sinueuse qui les commande toutes : des sentiments nombreux et de teneur bien variée obéissent au même plan de structure, au même rythme, à la même forme de développement.

---

(1) Cf. Bergson : « Sous ces joies et ces tristesses qui peuvent à la rigueur se traduire en paroles, ils saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration, qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus extérieurs, étant la loi vivante, variable avec chaque personne, de sa dépression et de son exaltation, de ses regrets et de ses espérances. En dégageant, en accentuant cette musique, ils l'imposent à notre attention ; ils feront que nous nous y insérerons involontairement nous-mêmes, comme des passants qui entrent dans une danse. Et par là ils nous amèneront à ébranler aussi, tout au fond de nous, quelque chose qui attend le moment de vibrer. » *Le rire*, 160.

Digitized by Google

Enfin ces sentiments ont un caractère de profondeur. Ce sont des sentiments synthétiques, des sentiments d'ensemble ; la réaction la plus délicate et la plus profonde de l'âme à une nuance, à un aspect de l'univers. Les particularités dispersées de la vie affective se rassemblent en une attitude plus concentrée. C'est en forçant cette idée que Nietzsche disait que la musique exprime quelque chose de plus général encore que la joie ou la douleur, et Lotze que les formes musicales expriment le mouvement de l'activité en soi. De là parfois le caractère cosmique de la musique, le sentiment de l'infini intelligible et sa parenté avec la métaphysique.

*
* *

C'est par cette abstraction que le sentiment peut se couler dans la forme musicale. Le son est écho de l'âme.

Loin de répugner à l'expression, un tel sentiment la requiert, et, dès, sa formulation la plus nébuleuse, il en dessine l'ébauche. Ici s'applique fort bien ce que Hegel dit de la poésie :

« Ce qu'il y a de plus élevé et de plus excellent n'est pas quelque chose d'inexprimable, à tel point que le poète renferme toujours en lui un sentiment plus profond que celui qu'il met dans son œuvre. Les œuvres de l'artiste sont la meilleure partie de lui-même. Le vrai en lui n'est pas seulement en puissance, mais en réalité. Ce qui reste enseveli dans son âme n'est pas (1). »

Ainsi en est-il, du reste, de tout ce qu'on appelle

(1) *Esthétique*, I, 329.

Digitized by Google

intuition. L'intuition est ou bien un mirage, l'illusion d'un perpétuel au-delà, le rêve de l'imagination par delà toutes les formes ; ou bien elle est l'élan initial du créateur ou du contemplateur dans sa plénitude, l'anticipation de toute une richesse informulée, mais dont la formule commence à se dessiner et dont le plan de structure est ébauché dans son ensemble ; ou bien encore le regard en arrière et d'ensemble, l'appréhension synthétique au terme de la recherche, alors que les détails disparaissent et que seules persistent les grandes vues d'ensemble et le sentiment de dominer.

Donc un tel sentiment ne se meut pas dans le vide, en quête de son expression. Il porte avec soi, dès le début, quelque chose de son expression et déjà une forme. Dans toute intention il y a l'ébauche d'une formule ; dans tout sentiment créateur il y a une esquisse. L'intuition intellectuelle est orientée vers l'univers logique ; l'intuition mystique vers les dogmes, les symboles, les images ; le lyrisme tend vers une prosodie ; le trouble délirant, la confusion originelle aspire aux formules et aux illustrations. Le sentiment que nous avons essayé de définir aspire à la musique parce qu'il n'existe que par elle, parce qu'il ne se construit que par elle. C'est ainsi, nous l'avons dit déjà, que l'intelligence se constitue en créant un symbolisme propre à la décomposer et à l'analyser.

*
* *

Le son est écho de l'âme. L'échelle sonore, œuvre de l'esprit et des sens, a d'abord une beauté sensible, une plasticité intrinsèque.

Digitized by Google

Elle a la puissance affective élémentaire des inflexions de la voix et des bruits de l'émotion.

Elle a la puissance affective de la beauté de ses formes, souples à la construction dans le temps, au jeu des sentiments, à la figuration des qualités ; de ses rapports d'intonation, de durée et d'intensité.

Hegel a tort de dire qu'ici la matière de l'art n'a plus rien d'étendu ni de permanent, et qu'elle s'évanouit aussitôt née. Mais il a raison de dire qu'ici il ne s'agit pas de reproduire un monde donné. C'est la personne même et son devenir qui se prescrit à soi-même les formes où elle se reflète.

Une logique rigoureuse, une architecture savante a peu à peu organisé cette richesse indéterminée du son. Un jeu serré et rationnel enserre et organise la richesse de l'indétermination affective. « En somme la musique est issue de la fugue. C'est l'alliance de la fugue avec la passion (1). » Elan lyrique, dynamisme d'une part, d'autre part ordonnance et structure.

Un monde de formes s'offre, par la puissance de la tradition, à l'âme naïve de l'artiste. Exprimer les mouvements de l'âme dans des formes réglées par la tradition, accorder une convention avec la modulation d'une sensibilité individuelle ; modifier ces cadres pour mieux exprimer ces sentiments, telle a toujours été l'exigence contradictoire de l'art. La sensibilité ineffable, multiforme et asymétrique d'une part ; d'autre part, la construction régulière et les formes traditionnelles qui s'affrontent et se combinent.

---

(1) Pierre Lasserre, *L'esprit de la musique française*, 36.

Digitized by Google

CHAPITRE II

Les variétés de l'expérience musicale

Ecartons d'abord une espèce qui n'est que trop fréquente, mais qui n'a pas d'intérêt pour nous, du point de vue où nous nous plaçons. C'est celle du snob plus ou moins affiné, plus ou moins documenté. Son cas relève de la psychologie collective. Il obéit à la mode ; à la mode large du grand public, à la mode étroite des petites chapelles (1).

L'analyse objective de la musique nous a permis d'isoler ses éléments générateurs : rythme, mélodie, harmonie, timbre, auxquels les différents sujets sont inégalement sensibles ; quelques-uns accusent une sensibilité tout à fait spéciale pour l'un de ces éléments. Il n'est pas nécessaire d'insister (2). Mais le plaisir musical, sous sa forme achevée, implique, nous l'avons vu, trois moments ; il superpose et combine trois stades. A chacun de ces trois stades correspond une variété psychologique.

Il y a dans tout jugement esthétique, comme Kant l'avait vu profondément, un accord de nos facultés.

---

(1) Sur le « Snob documenté » en musique, voir Camille Mauclair, *La religion de la musique*, 84.

(2) Voir sur ce point Jaques-Dalcroze, 200. Il distingue des rythmiciens dépourvus du sens mélodique, et dont les uns sont des moteurs qui réalisent le rythme par la voix ou par le corps, et les autres sont des abstraits qui le conçoivent sans le réaliser ; des auditifs sensibles aux sons isolés, à la mélodie, à l'harmonie ; des auditifs rythmiciens ; des intellectuels capables de coordonner et d'analyser.

Digitized by Google

La musique consiste à accorder le plaisir sensoriel des sons, le plaisir plastique et intellectuel des formes sonores, le plaisir affectif des sentiments et de l'espèce de vie inexprimable qu'il y a derrière eux. De même tout le travail poétique consiste à fondre l'intelligence, les sentiments, l'imagination et la sensibilité. Tout l'esprit de l'artiste ou du contemplateur s'unifie ou tend à s'unifier dans cette profonde unité du contenu et de la forme intellectuelle et sensible (1).

Ainsi, au point de départ de tout sentiment esthétique, il y a un élément de pure sensibilité, un plaisir sensoriel, des sensations agréables, à défaut desquelles le sentiment ne peut naître ou ne peut s'achever ; et l'excitation de ce plaisir, sorte d'irradiation diffuse, dynamogénie.

Mais ce plaisir est beauté, par la qualité propre des sensations qui le procurent et par leur ordonnance. C'est le côté formel de l'art, la charpente de toute impression esthétique ; arrangement de sensations, compatibilité de couleurs et de sonorités ; liaisons et successions, groupement rythmé, clarté et intelligibilité de l'ensemble, ordre logique. Cette forme prend différents aspects ; on la retrouve à tous les degrés de complexité et de hauteur.

Enfin, cette forme animée est expressive. Elle a comme contenu le monde entier des sentiments, vécus pour eux-mêmes dans une sorte d'existence idéale ; l'art n'est qu'un jeu sans passion, un froid calcul,

(1) Mon analyse rencontre ici celle de Hegel qui, dans son *Esthétique*, distingue : 1° le plaisir des sons en eux-mêmes ou de la mélodie ; 2° le plaisir rationnel du cours harmonique et mélodique des sons ; 3° l'entraînement, la puissance élémentaire et fascinatrice de la musique, chargée d'affectivité plus ou moins profonde.

Digitized by Google

s'il n'est pas l'expression d'une telle vie profonde.

Ainsi le talent musical n'est pas un talent unique, mais bien une hiérarchie de talents, jusqu'à un certain point indépendants les uns des autres (1).

Reconnaître la hauteur des sons, mesurer les intervalles, scruter les sons harmoniques, individualiser les notes diverses des accords, suivre les dessins contrapuntiques des polyphonies, différencier les tonalités, analyser les rapports entre les sensations auditives et les sensations vocales, telle est la tâche qui s'impose à l'oreille intérieure et à l'intelligence musicale ; sans préjudice de la tâche qui s'impose au sentiment.

*
* *

Chacun de ces moments peut prendre la prépondérance dans le plaisir musical : le plaisir physique des beaux sons, le plaisir technique ou plastique des belles formes, le plaisir affectif et symbolique des sentiments.

Il faut signaler encore le plaisir moteur (2) ; mouvements associés à chacune des espèces de plaisir que nous venons de distinguer : mouvements de l'exécution musicale, plaisir sportif de l'exécution (3).

---

(1) On trouvera dans le livre de SEASHORE un exposé très méticuleux de tous les éléments dont se compose le talent musical et des profils très caractéristiques d'étudiants en musique.

(2) Voir sur ce point SEASHORE, 168 et suiv.

(3) SEASHORE, analysant les types musicaux (232), distingue : 1° le type sensuel : imagerie réaliste et luxuriante : « It is the life of the impressionist, an effervescent life of the moment, reverberant in sensations and images » ; 2° le type intellectuel : la puissance froide de construction, dominant les sensations et les sentiments ; 3° le type sentimental : la tendance à idéaliser l'expérience en terme de sentiments supérieurs ; 4° le type impulsif : émotionnel, sporadique ; 5° le type moteur : imagination pratique et mécanique. Bien entendu ces différents types peuvent se combiner. Voir aussi WELD.

Digitized by Google

Enfin le psychologue ne saurait considérer le sentiment musical tout à fait à part des autres sentiments esthétiques. Jusqu'à quel point le plaisir musical se présente-t-il chez les différents sujets à l'état de pureté et d'isolement ; jusqu'à quel point est-il teinté du reflet d'autres arts ? Ici encore, nous constatons des variétés psychologiques.

*
* *

En sens inverse, on peut distinguer différents degrés d'incapacité musicale.

On appelle surdité tonale l'impuissance à percevoir les différences de hauteur. Le sourd tonal ignore si une note est juste ou fausse. Il entend des bruits là où d'autres entendent des sons. On trouve chez certains sujets une incapacité analogue à percevoir l'intensité, le rythme, le timbre, les consonances.

D'autres sujets possèdent l'audition sensorielle, mais sont tout à fait incapables de comprendre les combinaisons et les groupements des sons, l'ensemble, l'architecture du morceau. Il leur manque la puissance de construire ou d'utiliser les schémas qui servent à l'aperception des formes complexes. Ils sont comme ceux qui entendent parler un idiome inconnu. Ou bien encore d'autres ne peuvent se déprendre de certains schémas traditionnels. Ils sont en retard sur tous les novateurs.

D'autres sujets sont capables de saisir et de comprendre les formes sonores ; mais ils sont insensibles à leur puissance d'expression. Pour eux, le son n'est que son, et sans résonance affective.

Entre la faculté élémentaire de la perception tonale

Digitized by Google

simple et les formes supérieures de l'intelligence musicale, il y a tous les degrés et tous les intermédiaires (1).

*
* *

On a naturellement construit l' « amusie » sur le type de l'aphasie classique. Au schéma des classiques, il convient de substituer les notions plus souples et plus concrètes que la révision du problème de l'aphasie a mises en circulation.

Selon cette conception, que nous n'hésitons pas à proposer, une première forme d'amusie atteindrait la pratique musicale et les procédés d'exécution ; c'est une apraxie, analogue à l'aphasie verbale de Head.

Une seconde forme atteindrait le symbolisme musical. Les sons perdent leur valeur tonale et redeviennent des bruits. La mélodie et l'harmonie s'effondrent par défaut d'éléments constitutifs. C'est quelque chose d'analogue à l'aphasie nominale de Head, qui atteint le vocabulaire.

---

(1) Je laisse de côté pour le moment l'inhabileté motrice et l'incoordination des mouvements et des sensations. Je laisse aussi de côté la question des tests musicaux SEASHORE, propose tout un jeu de tests qui se classent ainsi : 1° Tests sensoriels (habileté à entendre) ; 2° moteurs ; 3° mnésiques, imaginatifs, intellectuels ; 4° affectifs (capacité de sentir la musique). Chaque groupe comprend différents tests ; par exemple les deux premiers groupes explorent le sens de la hauteur, de l'intensité, du temps. Voir aussi les tests musicaux de JAQUES-DALCROZE, 22. Sur les tests musicaux en général voir : SEASHORE, *A vocational guidance in music* (*J. of applied Ps.*, 1915, I, 342-348) ; *The measurement of musical talent* (*The mus. Quarterly*, 1915, I, 129-149) ; *Psych. of mus. talent*, Boston, 1919 ; *The Tonoscope* (*Ps. Rev. Mon.*, Ser. n° 69, 1914, 157) ; *Correlation of factors in mus. talent and training* (*Ps. Rev. Mon.*, Ser. n° 90, 1918). — RUPP, *U. die Prüfung musikalischer Fähigkeiten* (*Z. f. ang. Psych.*, 1914). — MAX SCHOEN, *The validity of tests of musical talent* (*J. of. comp. Psych.*, III, 1923). Sur la corrélation de la musique et des autres aptitudes, voir R. MILLER, *Musikalische Begabung und ihre Beziehungen zu sonstigen Anlagen* (*Z. f. Ps.*, 1925, XCVII, 191 et suiv.).

Digitized by Google

Une troisième forme, qui correspond à l'agrammatisme de Pick, à l'aphasie syntactique de Head, atteindrait la technique musicale, la grammaire du langage musical. Le malade, capable de manier les éléments de la musique, est incapable de les assembler en discours, ou de comprendre la phrase musicale.

Enfin, sous la forme sémantique de Head, l'amusique est incapable de la tenue mentale qu'il faut pour maintenir l'ordre et l'ensemble qui constituent le discours musical ; comme ces deux paralytiques généraux, musiciens de profession, chez qui Dupré remarquait un contraste frappant entre la pauvreté et l'incorrection de la mélodie, véritable salade de notes, et la correction relative des accompagnements, dont les fautes se bornaient presque exclusivement à des platitudes harmoniques. Les clichés du langage courant persistaient ; le langage d'invention était devenu impossible (1).

L'aphasie et l'amusie coexistent le plus souvent, puisqu'elles sont l'une et l'autre un trouble des fonctions symboliques. Mais il n'y a pas entre elles un absolu parallélisme. C'est ainsi que l'on constate parfois une conservation relative du chant dans l'aphasie motrice (2), et parfois la suppléance du langage verbal par la mélodie kinétique, par la chanson du langage. On sait que les produits les plus élevés, les plus abstraits et les plus volontaires d'une fonction sont le plus aisément atteints. C'est ainsi encore que Foix signale chez un de ses aphasiques, assez touché

(1) Dupré, *Le langage musical*, 126.

(2) Voir L. Bianchi, *La fonction musicale du cerveau et sa localisation*, (*Scientia*, XVI, 7, 1922).

Digitized by Google

pourtant, la réapparition de la faculté d'exécuter au piano certains morceaux qu'il jouait brillamment autrefois (1).

*
* *

Le plaisir musical complet est la synthèse de trois moments ; avec prédominance le plus souvent de l'un quelconque d'entre eux. Le chapitre précédent nous dispense de nous arrêter longuement au plaisir sensoriel et au plaisir formel. Nous n'en toucherons qu'un mot et c'est à la prédominance de l'élément affectif que nous appliquerons notre effort d'analyse.

Saint-Saëns attribue à tort à Stendhal l'amour purement « physique » de la musique. Sans doute il a dit : « Si en musique on sacrifie à quelque autre vue le plaisir physique qu'elle doit nous donner avant tout, ce qu'on entend n'est plus de la musique. » Mais, nous le verrons dans un instant, il a senti la musique d'une façon beaucoup plus complexe. Toutefois, il est des gens qui trouvent à entendre une belle voix ou un bel instrument le plaisir physique que l'on trouve à déguster une boisson agréable.

Le type formaliste a été bien décrit par Hanslick. Le formaliste recherche avant tout la beauté spécifiquement musicale, indépendante du contenu, et qui consiste dans les sons et leurs rapports. Le facteur essentiel dans l'appréhension de l'œuvre musicale, c'est, d'après lui, le plaisir de suivre et de devancer les intentions du musicien. C'est parfois un véritable travail. « Zum Berauschtwerden braucht es nur der

(1) *Traité* de SERGENT, I, 38.

Digitized by Google

Schwäche, aber wirkliches ästhetisches Hören ist eine Kunst (1). » En effet, le formaliste est porté à devenir un pur technicien qui se plaît à un jeu tout intellectuel de figures sonores (2).

*
* *

La libération du sentiment

Le sentiment à propos de la musique. La rêverie affective.

Sully Prudhomme écrit fort justement : « Les vrais musiciens, la musique les fait moins rêver que les profanes, parce que la beauté propre aux perceptions auditives les occupe exclusivement. » Le plaisir musical, l'excitation musicale libère chez quelques-uns les sentiments de la vie commune, qui, à l'état de liberté et de jeu, se contemplent eux-mêmes et jouissent de soi. « Toute musique qui me laisse penser à la musique est médiocre pour moi », disait Stendhal.

Stendhal est ici le meilleur exemple, et il a donné de ce genre d'émotions musicales ou paramusicales la plus belle description ; mais combien d'expériences comparables ! Je souscris entièrement à l'appréciation suivante :

« Autant que j'en puis juger par les enquêtes auxquelles je me suis livré, nombreux sont les amateurs, et plus nombreuses encore sont les amatrices, pour qui une symphonie de Beethoven, par exemple, déclenche non pas seulement des tableaux visuels, mais une rêve-

(1) Hanslick, 170.
(2) Cf. Wallaschek, *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, 134.

Digitized by Google

rie véritable... elle se rapporte à la vie intime de l'écoutant, elle suit plus ou moins le rythme et le sujet mélodique, mais généralement plutôt moins que plus, si bien qu'après quelques minutes, le rêveur cesse complètement d'entendre la musique et se trouve à cent lieues du concert. Il y revient brusquement et une rêverie nouvelle recommence dans les mêmes conditions (1). »

Il y aurait ici quelque chose d'analogue à ce que décrit Baudelaire à propos de l'intoxication par le haschich (2) :

« La musique... vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie ; elle s'incorpore à vous et vous vous fondez en elle. Elle parle votre passion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle le fait dans vos soirées nonchalantes, un jour d'Opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie. »

*
* *

Stendhal a beaucoup vanté la musicalité de son âme : « La musique, mes uniques amours... » Les expériences les plus vives et les plus profondes de sa vie sont pénétrées de musique ; il transpose sans cesse de la musique à la vie : « Je t'ai conté une sensation semblable que j'eus à Frascati lorsqu'Adèle s'appuya sur moi en regardant un feu d'artifice. » La musique se

(1) Bernard Leroy, *Journal de Psychologie*, 1920, 280.
(2) *Paradis artificiels*, 80.

Digitized by Google

rattache à ses plus lointaines impressions d'enfance ; elle accompagne la floraison de sa sensibilité.

Mais le plaisir qu'il y trouve est plutôt de rêver sur la musique et à propos d'elle que de l'éprouver pour elle-même. La musique le fait songer à ce qui occupe son âme sur le moment (1) ; elle lui plaît « comme signe de ses passions » (2).

Le plaisir physique de l'audition musicale est le point de départ sensoriel qui déclenche l'imagination ; la sensibilité exaltée dirige le jeu des images, qui se reportent sur elle pour l'animer.

La musique est ainsi plaisir pour l'oreille et bonheur de sentiment. La beauté musicale est escamotée (3).

Mais il faut bien noter ici que ce sentiment libéré apparaît sous deux formes : d'une part, les sentiments exaltés de la vie quotidienne ; d'autre part, un certain fond de sensibilité pure, ineffable, qui est après tout la musicalité elle-même.

Au delà des sentiments le retour à l'affectivité pure ;

---

(1) Et STENDHAL ajoute : « Si l'âme n'est point occupée d'une passion, c'est d'autre chose que la musique fait rêver. A Naples, c'était sur le moyen d'armer les Grecs » (*Amour*, 22). On sait que Darwin se plaignait que la musique le fatiguât en le faisant penser trop fortement à l'objet de ses recherches. Voir PAULHAN, *L'invention*, 22.

(2) Un de mes sujets, Mlle A. D., traduisant son expérience, m'écrit : « A propos des images que me suggère la musique, je crois pouvoir tirer cette conclusion ; je vois des paysages ou j'éprouve certains sentiments, parce que j'aime les beaux paysages ou que je me plais dans ces sentiments. Un autre imaginera une salle de bal et désirera danser, parce qu'il aime la danse. C'est donc que nous aimons à retrouver dans la musique l'expression de la vie, ou, pour mieux dire, ce que nous aimons le mieux dans la vie. »

(3) Stendhal était-il capable de l'apprécier ? Il avait certainement de fausses perceptions de formes. L. DE LA LAURENCIE rappelle justement son appréciation erronée sur la scène des ténèbres du *Moïse* de Rossini. L'abondance d'idées signalée par lui se réduit à un même trait répété vingt-six fois. Et pourtant, il a écrit parfois des pages bien justes sur la musique : voir mon livre *La Psychologie de Stendhal*.

Digitized by Google

ainsi pourraient se formuler l'observation comme la théorie de Stendhal. Et c'est pourquoi sa théorie de l'amour est exactement conforme à sa théorie de la musique.

Dans l'amour, l'imagination et la rêverie sentimentale se déploient sous l'excitation de la sensibilité ; ceci est la cristallisation ; et le premier mouvement de l'amour est d'emporter l'amoureux vers un objet imaginaire et loin de l'objet aimé. Mais cette rêverie amoureuse aboutit à une sorte de torpeur sentimentale. Après cette excitation des images et de la rêverie explicite, l'amour et la musique redeviennent deux rêveries ineffables qui procèdent d'une égale profondeur d'âme ; c'est un chant intérieur que composent les sons de l'âme et sur qui travaillent la cristallisation de l'amour et l'imagination musicale. A la base de l'un et de l'autre, il y a l'arrêt de la vie active, le rêve, la contemplation tendre, la paresse, l'exaltation, l'efflorescence des visions sur l'exaltation du bonheur, la projection de l'âme profonde en images et le retour de ces images sur cette profondeur. « C'est la passion de la musique qui excite dans l'âme un mouvement si semblable à celui de l'amour. » Toutes les émotions esthétiques et toutes les émotions profondes de la vie se perdent dans la sensibilité musicale.

Assez analogue, quoique beaucoup plus menue et moins détaillée, est l'observation de Sully Prudhomme. Il nous déclare sincèrement au préalable qu'il est peu musicien et plus sensible aux qualités expressives qu'aux combinaisons savantes des sons (1).

« Quand j'assiste à un concert, voici ce qui se passe

(1) Sully Prudhomme, *Expression dans les beaux-arts*, 116.

Digitized by Google

en moi. En entrant, j'y apporte un état moral plus ou moins gai ou triste, où mille souvenirs latents effleurent ensemble ma conscience, sans qu'aucun y fasse encore saillie ; ils sommeillent tous très légèrement dans un équilibre instable ; il suffira de la moindre sensation nouvelle pour troubler cet équilibre. L'archet se lève. Supposons que le morceau exécuté soit entièrement nouveau pour moi. Aussitôt se manifeste un caractère commun à la perception de l'ouïe et à quelque état moral ; par exemple, le rythme est vif, et en cela semblable à un mouvement de gaieté ; il y a donc expression, mais expression très indéterminée qui ne se précise pour moi que par le souvenir que j'y associe de tel événement de ma vie. L'un des facteurs latents de mon état moral se détache alors de tous les autres. Ainsi j'éprouve *un plaisir sensuel* qui exprime des *affections morales, vagues*, mais accompagnées de *souvenirs qui le spécifient en s'y associant.* »

Voici quelques observations du même ordre, que j'ai pu recueillir. Mlle F. F., une jeune fille dont l'expérience musicale s'est beaucoup enrichie ultérieurement, décrit son attitude première :

« J'écoutais les premières mesures du morceau et, si l'harmonie était belle et simple, je m'engourdissais immédiatement dans la rêverie. Plus la musique laissait de place à mon imagination, plus cela me plaisait. C'est ainsi qu'une simple chanson paysanne soufflée dans un instrument à vent, si grossier fût-il, le son des cloches, la simple ritournelle plaintive d'un rempailleur de chaises, ou même les éclats indirects d'un cor de chasse dans la campagne qui n'évoquent cependant qu'une bande de gamins des faubourgs peu poétiques, me donnaient un véritable plaisir, qu'on ne peut

Digitized by Google

appeler musical mais s'y rattachant. Une musique naïve laisse plus de place à la rêverie personnelle. La musique me détachait complètement du monde extérieur, de tout ce qui m'entourait, elle me plongeait dans une torpeur agréable, dissimulée sous un air d'écouter attentivement, et me livrait à la fantaisie de mon imagination dont l'activité se déclenchait presque infailliblement. Je prenais conscience de sentiments qu'un besoin d'activité, tout au moins physique, le mépris de la rêverie et aussi la crainte des moqueries qu'elle aurait attirées étouffaient en temps ordinaire. La teinte sentimentale était d'ailleurs toujours la même : c'était une impression d'élévation morale assez douloureuse, une sorte d'aspiration vers l'infini, l'orgueil de se sentir supérieure à ce que l'on est en général, et même l'idée d'incompris qui console toutes les médiocrités. Cependant ma rêverie ne prenait pas toujours un caractère de grandiloquence puérile. Le chant des oiseaux de la *Symphonie pastorale* me rappelait toujours la vie misérable de Beethoven depuis sa surdité, et les admirables pages que Romain Rolland y a consacrées. Parfois des comparaisons se faisaient dans mon esprit. Ainsi les parties de flûte me ramenaient aux *Bucoliques* de Virgile, ce qui est assez naturel ; Schubert se rattachait, je ne sais pourquoi, à Vigny ; Bach me faisait imaginer une conversation dans un salon bourgeois du temps de Louis XVI. Je ne pouvais comprendre les raisons de ces rapprochements souvent baroques. Même dans les idées les plus précises jamais une image n'apparaissait, ce n'étaient que des impressions. Ainsi je n'aimais pas la musique pour elle-même, mais, par ce qu'elle me faisait y ajouter, elle n'était qu'un signe.

Digitized by Google

« Ainsi j'écoutais un instant la musique, et, lorsque je la trouvais belle (incomplètement, sans avoir conscience du jugement), je tombais dans une rêverie qui parfois se prolongeait après la musique et ne me laissait guère l'écouter. Lorsque j'écoutais attentivement, par exemple un morceau travaillé antérieurement, le plaisir diminuait beaucoup. J'appréciais la musique autant qu'elle m'avait laissé rêver, je m'attachais surtout à son caractère poétique. »

Le sujet a depuis précisé et enrichi, par l'éducation, son expérience musicale. « J'aimais autrefois la musique parce qu'elle me faisait rêver ; je l'aime maintenant pour ses formes, pour elle-même. Le passage ne s'est d'ailleurs pas fait brusquement et les deux types d'audition ne contrastent pas l'un avec l'autre ; le second est plutôt un achèvement du premier. La perception des formes s'est ajoutée à la rêverie sans la détruire complètement. »

« La transition entre les deux types d'audition s'est produite, lorsque j'ai travaillé la musique plus théoriquement, avec le souci de la composition. Mon exécution s'est immédiatement modifiée, le travail a présenté beaucoup plus d'intérêt, et le changement m'a été fort agréable et naturel. Mais l'audition est devenue pénible comme incomplète. J'avais le sentiment de ne plus aimer la musique et cette gêne dura quelque temps. C'était comme une sorte de conflit entre la rêverie, qui, pour se déployer, devait seule être présente à l'esprit, et le besoin de suivre les formes, de suivre par exemple dans une fugue le thème se reproduisant à chaque voix, suivre chaque voix dans la complexité de leur assemblage. La musique me plonge toujours dans le même engourdissement, mais je suis très attentivement le dessin des phrases. »

Digitized by Google

Et voici un sujet, Mlle Ch., dont l'expérience musicale me paraît assez riche et qui n'accuse cette rêverie affective que pour la musique qu'elle ne comprend pas, c'est-à-dire dont elle n'est pas apte à saisir la forme.

« Alors, je me laisse aller à mes sentiments, ils vivent en moi ; peut-être reçoivent-ils une influence de la musique que j'écoute, mais ils ne sont pas reliés à elle directement, car une musique mauvaise ne m'empêche pas d'avoir des images belles ; c'est ce qui me fait croire que je suis alors tout à fait en dehors de la musique, je ne la comprends pas, elle ne m'intéresse pas, le sentiment musical n'existe pas, les autres sentiments ont repris leur place. »

La rêverie de ces sujets est surtout affective et égocentrique. Il peut arriver aussi qu'ils se racontent des histoires étrangères et se transportent en dehors d'eux-mêmes :

« La musique a pour elle, par son action presque directe sur le système nerveux central, des moyens de produire et presque à bon compte toutes les illusions d'une vie complète, toute la fantasmagorie des passions, des événements sensuels, et elle va parfois jusqu'à l'insinuation sinon de l'intelligence, du moins de ses actes (1). »

*
* *

L'extase musicale

Diderot, dans sa *Lettre sur les Sourds et Muets*, décrit avec beaucoup de précision et de finesse ces sentiments intenses, violents, profonds, cette sorte d'ivresse

(1) Paul VALÉRY, *Propos et souvenirs* (*Revue de France*, 1er octobre 1925).

Digitized by Google

orgiaque presque sans rapport avec la musique, que la musique suscite chez certaines personnes.

« En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. S'il y a des têtes sonnantes, il y a aussi des corps que j'appellerais volontiers harmoniques ; des hommes en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité que, sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore, et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir. Alors leur existence leur paraît comme attachée à une seule fibre tendue, qu'une vibration trop forte peut rompre. Ne croyez pas, mademoiselle, que ces êtres si sensibles à l'harmonie soient les meilleurs juges de l'expression. Ils sont presque toujours au delà de cette émotion douce dans laquelle le sentiment ne nuit point à la comparaison. Ils ressemblent à ces âmes faibles qui ne peuvent entendre l'histoire d'un malheureux sans lui donner des larmes, et pour qui il n'y a point de tragédies mauvaises (1). »

Et cherchant à s'expliquer le fait, il ajoute :

« Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce que, montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination ; ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux ? »

(1) *Lettre sur les sourds et muets*, I, 408.

Digitized by Google

Avec plus de précision et plus de nuances psychologiques, Camille Mauclair, dans sa *Religion de la musique*, décrit cette ivresse dionysiaque, cette dépersonnalisation instantanée, totale, délicieuse et terrible, ce délire de l'infini dans l'oubli de l'existence quotidienne, cette dépossession et cette exaltation de soi-même.

« Mon esprit, mon goût jouissent de l'œuvre des maîtres, de l'esthétique qu'elle révèle. Mais c'est là un monde distinct. La qualité du son, en soi, ravit la créature où j'habite, l'affole et la rassérène, et je la savoure avec une sensualité infinie, telle que des artistes me la reprocheraient comme une impudeur, une offense à la grave pureté de l'art. Je mêle à cet amour spirituel de la musique, que j'ai comme eux, une furieuse ivresse nerveuse qui se nourrit de la sonorité comme d'un alcool (1). »

Voici une autre forme d'extase, moins sensuelle et moins furieuse, mais tout aussi dégagée des précisions affectives et de la forme musicale :

« L'intensité des passions de l'âme les élève parfois à une sorte d'insensibilité sereine, à un équilibre dans l'altitude qui ne laisse plus de sens aux termes de joie et de douleur. L'état d'extase est une sorte de neutralité... l'extase abolit la joie et la douleur dans la spiritualisation... Sur le moment, ces instants excluaient toute définition de joie ou de peine. C'étaient des soulèvements, des paroxysmes, des cimes où l'âme oubliait de regarder sous elle les versants de la douleur ou de la joie (2). »

Une telle extase est souvent l'aboutissant de l'émo-

(1) *La religion de la musique*, 39 et suiv.
(2) *Ibid.*, 38.

Digitized by Google

tion musicale, comme dans l'observation d'un jeune homme, E..., que j'ai personnellement recueillie :

« Très fréquemment, le rythme ou le ton émotionnel d'un morceau de musique crée en moi une véritable rêverie : j'en arrive à substituer à l'audition des images visuelles qui ne constituent point une suite logique ou chronologique, mais qui se succèdent à la manière de tableaux ; et, en spectateur plus ou moins passif, je regarde défiler ces scènes de mon passé. Quand je reprends contact avec la musique dont je n'avais plus qu'une demi-conscience, je suis étonné et de sentir en moi des troubles organiques plus ou moins profonds, et d'être encore adapté au rythme de la symphonie : je sens ma respiration opprimée et haletante ou large et facile, mon pouls bat plus ou moins précipitamment, j'éprouve comme une certaine tension de tout mon être physique, et je n'ai ordinairement pas trop de peine à reprendre le fil un moment quitté. Mais je ne pourrais rien dire de ce qui vient d'être joué.

« Il y a enfin des mouvements d'anéantissement véritable, où il me semble que tout mon passé est là, concentré, unifié, où la durée même paraît ne plus avoir d'existence, et, quand cela s'achève, j'ai l'impression d'avoir vécu une émotion intense, mais il est inutile de me demander des renseignements sur la musique elle-même. »

On n'aurait point de peine à trouver des observations du même ordre, érigées en théories, chez les romantiques qui voient dans la musique l'art suprême qui atteint l'essence des choses. L'art a ses mystiques qui revendiquent, contre les formes distinctes et les fragmentations et la particularité des sentiments, le hautain privilège de l'illimité. Tout ce que la

Digitized by Google

musique contient de vie exaltante, de puissance magique est interprété par eux comme fusion avec l'absolu, comme disparition dans l'absolu.

Cette possibilité de pousser le plaisir esthétique jusqu'à l'extase est-elle le propre de la musique ? D'excellents auteurs l'affirment, et cependant je ne le crois pas.

Voici ce que dit Stendhal :

« Il faut oublier de juger pour avoir les illusions de la musique ; ce sont deux plaisirs que l'on doit se désabuser de jamais goûter ensemble. »

« La musique nous emporte avec elle, nous ne la jugeons pas. Le plaisir en peinture est toujours précédé d'un jugement. »

« Le degré de ravissement où notre âme est portée est l'unique thermomètre de la beauté en musique ; tandis que, du plus grand sang-froid du monde, je dis d'un tableau du Guide : « Cela est de la première beauté (1). »

Et Paul Valéry :

« Le plus riche, le plus retentissant poème de Hugo est très loin de communiquer à son auditeur ces illusions extrêmes, ces frissons, ces transports.

« Et dans l'ordre quasi intellectuel, ces feintes lucidités, ces types de pensée, ces images d'une étrange mathématique réalisée, que libère, dessine ou fulmine la symphonie.

« Et qu'elle exténue jusqu'au silence ou qu'elle anéantit d'un seul coup, laissant après elle dans l'âme l'extraordinaire impression de la toute-puissance et du mensonge (2). »

(1) *La Psychologie de Stendhal*, 198.
(2) *Variété*, 96.

Digitized by Google

A mon sens, chaque espèce de contemplation esthétique, ou plutôt l'espèce de contemplation que chaque art procure, a ses degrés, dont l'extase est le dernier. Beaucoup d'observations protestent nettement contre ce privilège que certains voudraient conférer à l'audition musicale.

Et l'extase est parfois une fuite loin de l'objet esthétique, une ivresse, un vertige, plus proche de la stupéfaction que de l'intuition. Elle n'a point par elle-même et dans toutes ses formes une telle noblesse que la musique doive s'enorgueillir de la provoquer particulièrement. Quelques-uns de ceux qui la décrivent pour l'avoir éprouvée la comparent à des jouissances de plus basse origine. Sans l'enchantement de l'esprit, les prestiges de l'affectivité perdent leur noblesse.

*
* *

L'extase et la forme musicale

Dans quelle mesure le sentiment qui s'évade au delà de la forme sonore jusqu'à l'extase pure adhère-t-il encore à cette forme ?

Je laisse ici de côté le cas où l'agitation affective rompt tout lien avec la perception auditive ou l'appréhension formelle dont elle est née.

Le problème n'est pas tout à fait le même que pour la compréhension du langage. Certes, il se construit au-dessus des signes verbaux une intellection qui les déborde et qui pourtant retient quelque chose d'eux ; mais, à mesure que la signification se construit, le signe peut s'effacer. Au contraire, dans l'art, la qualité sen-

Digitized by Google

sible des éléments et l'ajustement de la forme gardent tout leur prix.

C'est un problème analogue qui se pose à propos de l'extase religieuse. Car elle adhère le plus souvent à un Dieu ou à un divin qu'elle n'absorbe pas tout à fait, et c'est de son rapport à lui, de sa référence à ce monde intelligible qu'elle tire son ampleur et sa profondeur.

Le plaisir musical est formé, nous l'avons vu, de la synthèse de trois moments. Cette synthèse peut se détendre pour laisser prédominer l'un d'entre eux, mais à condition de se reconstituer aussitôt. L'extase n'abolit pas ce qui la prépare. Elle retient quelque chose de la forme à qui elle doit son origine. « C'est comme si l'âme, à l'extrême de l'ouïe, accueillait encore de lointaines modulations. » Elle reste orientée vers cette forme. Son indétermination gravite vers la forme sonore.

Or, la forme musicale, en se dégageant presque du son pour se faire pur mouvement d'âme, se dépouille de sa matérialité. Deux auteurs, de formation bien différente, Stumpf et Paul Valéry, l'ont bien noté :

« Auch bei der Musik selbst kann es vorkommen, dass wir in eine Melodie als solche, in diese bestimmte Tongestalt und ihren Reiz versunken sind, ohne daran zu denken, ob sie laut oder leise, hoch oder tief, rechts oder links von uns gesungen wird (1). »

« Même j'ai observé quelquefois, en écoutant la musique avec une attention égale à sa complexité, que je ne percevais plus en quelque sorte les sons des instruments en tant que sensations de mon oreille.

(1) Stumpf, *Singen und Sprechen*, *Z. für Psychol.*, XCIV, 1924, 21.

Digitized by Google

La symphonie elle-même me faisait oublier le sens de l'ouïe. Elle se changeait si promptement, si exactement en vérités animées et en universelles aventures, ou encore en abstraites combinaisons, que je n'avais plus connaissance de l'intermédiaire sensible, le son (1). »

Mais en s'évadant vers le sentiment ineffable, la forme sonore ne rompt pas nécessairement avec elle-même. Le sentiment ineffable symbolise avec la forme musicale. L'affectivité profonde s'organise et se construit selon le plan musical. Il se fait un éveil, une activation et un groupement des tendances et des attitudes, qui, sous-jacents à l'extase, et la soutenant comme son armature, sont commandés par la musique et obéissent à son dessin. Le devenir extérieur de la musique et le devenir intérieur de la conscience coïncident. La musique a pénétré l'âme ; en se spiritualisant elle est devenue l'âme même, qui, par le dépouillement d'elle-même, s'est, elle aussi, spiritualisée.

Malgré son apparente simplicité, un tel état est extrêmement complexe. Tout l'esprit y est engagé. Il en est ici comme du savoir, comme de la pensée sans images, de la pensée pure, qui est avant tout une attitude de l'esprit qui se met au service d'un système de notions. Tout l'esprit donne. Et la conscience perçoit confusément ce mouvement d'ensemble, cet écho spirituel qu'éveille dans l'esprit l'appel à ses virtualités. De là cette profondeur sentimentale qui ouvre une multitude d'interprétations, qui dessine d'infinies perspectives ; de là cette impression de détenir, dans le réseau d'un schéma affectif qui se détend, d'innombrables aventures. De là cette orientation vers la

(1) Paul Valéry, *Eupalinos*, 84.

Digitized by Google

réalité musicale, et aussi vers d'autres univers. L'extase musicale n'est pas que la musique des mondes. Il semble qu'en elle, comme dans toute extase, la conscience se dégage de toutes limites, que toute détermination cesse et qu'apparaisse l'absolu.

Il en est de même de ce que les philosophes appellent intuition. Dans un éclair brusque et dans un intense sentiment de réalité logique, apparaissent de larges zones d'intelligibilité, dont certaines portions s'illuminent particulièrement, dont l'orientation générale se dessine avec une puissante vigueur et l'âpre illumination de la vérité : un éclair ontologique.

Il en est de même de ce que les mystiques appellent intuition : une exaltation confuse qu'illumine une interprétation spirituelle, l'abstraction d'une pensée vide d'images et de formes et qui ne garde du monde des idées que sa résonance supralogique et l'orientation vers l'objectivité. Au-dessus des formes définies de la religion, cette intuition ramasse en une richesse ineffable tout ce que contenaient les rites, tout ce que disaient la méditation et la prière et même infiniment plus. Mais tous les thèmes dominateurs de la vie religieuse sont encore présents dans cette intuition « suréminente ». Elle n'est point vide de tout contenu.

J'ai montré ailleurs que l'extase des mystiques chrétiens entend bien ne rien perdre du christianisme. Si elle s'élève au delà du Dieu précis de la théologie dogmatique et de la prière liturgique, elle le retrouve à son terme ; et dans les moments mêmes où elle semble le perdre de vue, elle reste orientée vers lui ; « pensées momentanées et comme en un éclair », « pensées imperceptibles », « goûts spirituels », équivalents affectifs, — j'ai étudié alors tous ces procédés d'orientation et de

Digitized by Google

repérage qui empêchent le grand lyrisme extatique de se perdre dans « la sauvagerie sans nom » (1).

*
* *

La parenté de l'extase religieuse et de l'extase artistique

Le mot d'extase couvre un groupe d'états confus qui se prêtent à une interprétation spirituelle.

Ces états sont caractérisés par un mélange d'excitation et d'inhibition. Abolition de la vie individuelle, de la conscience de soi d'une part ; d'autre part exaltation affective qu'illumine un jugement passionné, enthousiasme qui prononce sur sa propre valeur.

Dans l'extase s'affrontent le sentiment d'être au cœur de l'être, d'être tout, et l'évidence de n'être rien. D'où, suivant le dosage de ces éléments, l'horreur du sublime ou le calme de la sérénité.

Ainsi l'abolition de la conscience personnelle et la conscience d'entrer dans une réalité supérieure, et, suivant les degrés et suivant les individus, un ravissement plus rapide et plus violent, des moments paroxystiques, une détente plus brusque ou plus douce avant le retour à soi.

Telle est la substance commune de laquelle se font les différentes extases.

L'extase prolonge ainsi la vie religieuse, comme la vie esthétique. Cette passivité envahissante, où la personnalité sombre, faisant place à des états affectifs comme impersonnels et que le sujet rapporte confusément à une réalité supérieure, c'est le prolongement de

(1) Voir Delacroix, *La Religion et la Foi.*

Digitized by Google

la foi commune et de l'attitude religieuse ordinaire (1).

C'est aussi le terme de l'état de désintéressement, de l'état de rêve qui abolit la personne utilitaire, l'achèvement de l'état d'exaltation qui fonde le sentiment esthétique.

C'est l'achèvement de la religion et de l'art. Il y a dans l'état extatique la recherche de l'indistinct. Au-dessus des formes définies de la vie religieuse, une intuition qui enferme en une richesse incomparable tout ce que contenaient les dogmes et les rites, tout ce que disaient la méditation et la prière. Au delà des formes définies de la vie esthétique, une sorte d'appréhension synthétique qui se refuse à ce que l'art offre de distinct et de formulé. D'où le problème que nous traitions tout à l'heure.

D'où vient alors la différence entre l'extase religieuse et l'extase esthétique ?

C'est la même qui sépare le monde de la religion du monde de l'art ; le monde de la réalité absolue du monde de la belle apparence. Ce qui les sépare d'abord c'est le jugement d'existence chez le croyant et chez l'artiste ; ensuite c'est l'orientation de l'âme croyante vers le système dogmatique et rituel auquel l'extase religieuse se réfère ; l'orientation de l'âme artiste vers le monde plastique, ou verbal, ou sonore, auquel l'extase esthétique se réfère.

Dans la mesure où l'artiste se laisse aller à la réalité qui l'envahit, dans la mesure où il éprouve et proclame divine cette transcendance qui interrompt le cours de sa vie personnelle, son extase prend caractère religieux. Nombreux sont ceux qui font de l'art une religion et

(1) *Les grands mystiques chrétiens. La Religion et la Foi.*

Digitized by Google

qui par les états esthétiques communient avec l'absolu. Il suffit de nommer Dieu cet état intérieur pour qu'il devienne religieux.

D'autre part, cet effort de synthèse par lequel la conscience religieuse ramasse en intuition les grands thèmes de la vie sacrée a quelque chose d'analogue à l'effort suprême de l'artiste. L'extase religieuse suppose au préalable un lyrisme religieux.

De là vient que les états mystiques sont familiers à l'artiste. Nous avons vu d'ailleurs dans quel monde de quiétude ou d'extase douloureuse, dans quelle obscurité lumineuse et transcendante s'organise parfois l'œuvre d'art au sein de la conscience créatrice. Nous avons vu comment le chant musical ou l'image plastique naissent souvent d'un état d'indistinction préalable, d'une nébulosité originaire. Plusieurs artistes, en particulier des musiciens, se sont reconnus dans les descriptions que, d'après les mystiques, j'ai proposées des états mystiques. Les lyriques ont presque tous décrit des états comparables à l'extase. S'endormir et devenir une âme vivante qui pénètre jusqu'au cœur des choses ; sentiment extatique de la vie ou de la nature ; élan vers l'infini, intuition essentielle.

Ce lyrisme sans doute est riche de formes et d'images, quoique ramassé à son point de concentration, ramené à la nébuleuse initiale. Mais l'intuition mystique est-elle vide d'idées, de formes et d'images ? Il faudrait connaître bien mal le mysticisme pour en juger ainsi.

D'autre part, les mystiques ont souvent affirmé la parenté de leurs états profonds et de l'extase lyrique ou de l'extase musicale. Sans doute ils prétendent bien au delà, mais beaucoup d'entre eux souscriraient

Digitized by Google

aux formules que j'ai rapportées ailleurs. « Erit anima mea plena modulatione. »

Le musicien, comme le mystique, vit dans un monde de sentiments abstraits, et dépouillés autant que possible de la précision des sentiments ordinaires. Il vit dans la modulation intérieure. Il est l'artiste de la profonde durée, de l'éternel devenir.

*
* *

Le sujet de Flournoy, Mlle Vé, nous offre un bel exemple de ce mélange d'art et de religion que nous constatons si souvent dans l'extase esthétique :

« 22 *avril. Minuit.* En rentrant d'un concert, ce soir, j'ai senti la musique de Bach me soulever au delà du tangible... Il s'en est fallu de peu que je ne repasse par l'Expérience divine ; cela n'a pas été jusque là à cause de la foule environnante, mais j'ai certainement approché de l'état qui précède le « lâchez tout » de l'Expérience elle-même.

« 23 *avril.* Deux faits me restent du concert : 1° A un certain passage j'ai cru sentir quelque chose de l'ineffable du divin : j'ai, en quelque sorte, senti le péché d'avoir voulu essayer de me représenter Dieu comme une personne et rien que cela ; l'idée qui me revient si souvent « par delà le bien et par delà le mal » s'est emparée de moi de nouveau avec une force douloureuse, comme si jusqu'à présent il y avait eu déficit moral et conscient dans ma conception du divin;

2° Lorsque la messe, dans sa marche solennelle, est redescendue du *Gloria* au *Credo*, quand elle a décrit les souffrances de celui qui a porté les péchés du monde, il m'a semblé que c'est dans le Christ que je trouverais

Digitized by Google

la solution ; mais je ne vois encore rien clairement, sinon que je ne puis plus me passer de cette Expérience de contact immédiat (1). »

Des impressions du même ordre naissent du spectacle de la nature. Elle est sur la montagne ; un grand oiseau plane. Il lui semble que c'est l'âme humaine, planant dans l'ombre au-dessus du vide, et de temps en temps touchée par le rayon divin.

Peu à peu elle cesse de sentir son corps. Elle ne perd pas conscience, « sentant que la réalité l'enveloppe et que le plus petit effort l'y replongerait toute entière ». « Mais mon Moi a flotté un moment en dehors de la constatation de cette réalité. Il m'a semblé toucher la lumière divine. Une sorte de douceur, de joie m'a envahie, en même temps qu'une forte émotion s'emparait de moi à la pensée de l'amour infini du Père Céleste. Je ne puis pas assimiler ce moment d'émotion religieuse à l'Expérience divine. L'impression a été moins violente et reçue en pleine conscience, puis directement assimilable et ne me causant aucun trouble physique. Pourtant cette impression est très profonde et très intime (2). »

Voici encore la splendeur du printemps en pleine nature :

« Il me semblait flotter en dehors de mon Moi habituel, consciente seulement du fait que je me sentais près de Dieu ou plutôt que je sentais Dieu tout autour de moi et me pénétrant. La beauté de la création m'émouvait profondément, comme si j'avais pu y lire l'amour du créateur. Je ne puis m'exprimer, m'ex-

(1) Flournoy, *Une mystique moderne*, 80.
(2) Flournoy, 118.

Digitized by Google

pliquer, je sais seulement que j'ai senti Dieu avec une acuité extraordinaire (1). »

Avec plus de pompe littéraire et peut-être moins d'accent, Amiel décrit cette contemplation muette de la nature qui s'achève en prière, en extase, en adoration. « Il semble alors que la création ne soit qu'une symphonie gigantesque, qui épanouit aux pieds du Dieu de bonté l'inépuisable richesse de ses louanges et de ses accords... On est devenu soi-même une note de ce concert, et l'on ne sort du silence de l'extase que pour vibrer à l'unisson de l'enthousiasme éternel (2). »

Je connais aussi certains sujets à qui l'expérience mystique et l'expérience esthétique sont également familières et qui accusent entre elles une étroite parenté. L'un d'eux, M. Dem., m'écrit : « Depuis plusieurs années je me livre aux exercices de méditation et de concentration recommandés par les grands mystiques, surtout aux méthodes indoues, et il m'arrive fréquemment, au cours de ces séances de méditation, d'éprouver des sensations organiques comparables à celles que provoque en moi la musique. »

*
* *

Le sentiment musical et les images

Herder, dans sa *Kalligone*, nous dit que le monde de l'ouïe abolit le monde visible. Selon Nietzsche, dans la musique, tout le visible du monde cherche son âme perdue. Et Wagner, ayant entendu à Venise le chant

(1) Flournoy, 114.
(2) Ed. Bouvier, II, 147.

Digitized by Google

des gondoliers, écrit : « Que pouvait me dire d'elle, à la lumière du soleil, la Venise grouillante et bigarrée, que ce rêve nocturne et musical n'eût porté immédiatement et avec infiniment plus d'intensité, à ma conscience (1). »

Si l'on en croit Ribot, qui a traité la question avec beaucoup de soin, ceux qui ont de la culture musicale et qui aiment la musique, en l'entendant n'ont point de représentations visuelles. S'il en surgit, c'est en passant et par accident. Voici quelques témoignages :

« Je ne vois absolument rien ; je suis tout entier au plaisir musical ; je vis exclusivement dans un monde acoustique. Suivant ma connaissance de l'harmonie, j'analyse les accords, mais sans insister. Je suis le développement des phrases. »

« Je ne vois rien, je suis tout entier à mes impressions ; je crois que le principal effet de la musique est d'exagérer en chacun les sentiments prédominants. »

« Nulle représentation visuelle en général. Cependant, sous la symphonie, je place quelquefois un libretto de mon invention. Parfois aussi je me représente des lignes sinueuses qui semblent vaguement suivre le dessin de la phrase mélodique. »

---

(1) Wagner, *Œuvres*, trad. Prudhomme, t. X, 47. Nous avons deux versions de cette nuit d'insomnie à Venise où le chant et la nuit, « le rêve nocturne et musical » illuminent la Venise du jour. Dans *Ma Vie*, III, 210, Wagner présente les choses de façon moins stylisée et ne fait pas la théorie de cette impression. La mélopée des gondoliers l'impressionne au point qu'il lui est impossible de fixer dans sa mémoire les quelques notes sans doute fort simples qui la modulaient. Un autre jour encore il reçoit de cette mélopée une impression très vive et il n'en retient qu'une partie. « Les sensations que j'éprouvai là furent caractéristiques et ne s'effacèrent point de tout mon séjour à Venise ; elles sont demeurées en moi jusqu'à l'achèvement du deuxième acte de *Tristan*, et peut-être m'ont-elles suggéré les sons plaintifs et traînants du chalumeau au commencement du troisième acte. »

Digitized by Google

En revanche, toujours selon Ribot, ceux qui ont peu de culture musicale, et surtout peu de goût pour la musique, accusent des représentations visuelles très nettes; ainsi un sujet qui, entendant une musique militaire dans le lointain, voit un régiment qui marche, ou un autre qui, entendant la *Sonate* en *ut* dièse *mineur* de Beethoven, voit le tumulte et le tourbillonnement d'une foire.

Il y a donc, selon Ribot, antagonisme entre l'imagination plastique et l'imagination diffluente ; opposition entre les arts de l'espace et les arts du temps.

Le langage émotionnel, la musique est un agencement de sons, signe des états affectifs, et qui, pour être compris, doivent évoquer dans la conscience les dispositions affectives correspondantes.

Il s'accomplit chez les musiciens une transposition naturelle des impressions extérieures ou intérieures, des événements, des idées : les événements traversent l'esprit du compositeur, l'ébranlent et sortent transformés en une construction musicale (1).

Inversement, l'imagination plastique transpose de la musique aux images. Chez les non-musiciens, le pouvoir de compréhension émotionnelle étant faible, l'excitation des sons suit la ligne de moindre résistance et tend à susciter des tableaux visuels.

L'impression musicale traverse l'esprit, l'ébranle, mais en sort transformée en représentations visuelles ; ainsi Gœthe « qui, en entendant une ouverture de Bach,

---

(1) Observation incontestable et dont il serait aisé de fournir des preuves. On en trouvera dans PAULHAN, *L'invention*, 23. RIBOT rapporte dans la *Logique des sentiments*, 141, un très intéressant exemple d'une telle transposition.

Digitized by Google

croit voir une procession de hauts personnages, en habits de gala, descendant les marches d'un escalier gigantesque (1) ».

*
* *

Laissons de côté la distinction proposée par Ribot entre l'imagination plastique et l'imagination diffluente. Signalons en passant que Ribot a peut-être eu tort d'identifier plastique et visuel, négligeant ce qu'il y a de plastique dans la musique pour insister à l'excès sur les états ténus, subtils et fugitifs dont elle se composerait. Mais venons au fait. Les sujets de son enquête, lorsqu'ils sont musiciens, nous dit-il, n'accusent guère d'images visuelles (2). Mais, à examiner de près certaines de ces observations, on conçoit quelques doutes. Il y a du reste des cas contraires.

MacDougal remarque sur lui-même que la musique n'éveille que rarement des représentations visuelles ; « encore sont-elles fragmentaires, consistant en formes simples, non reliées entre elles, apparaissant sur un fond sombre, restant visibles un moment ou deux et s'évanouissant aussitôt ».

Or, étant entré au concert dans un état de fatigue et de surmenage, il ne voit rien pendant le premier morceau.

Les visions commencent pendant l'Andante du second.

Elles accompagnent avec profusion l'audition du troisième morceau.

---

(1) Ribot, *L'imagination créatrice*, 181.
(2) Voir MacDougal (*Psych. Rev.*, 1898, 463).

Digitized by Google

L'auteur nous dit, il est vrai, que l'état d'épuisement abaissant le ton vital, qui est la base de la vie émotionnelle, a diminué aussi la tendance des dispositions affectives à renaître sous forme de souvenirs. D'un autre côté les images sensorielles restant sans antagonistes ont passé au premier plan, ou bien ont été renforcées elles-mêmes par un état d'excitation demi-morbide.

Mais voici des cas plus nets :

F. G., musicien, voit constamment, c'est la règle ; notamment dans la *Pastorale*, dans la *Symphonie héroïque* ; dans la *Passion* de Bach, il voit par exemple la scène de l'Agneau mystique. Le témoignage de Dauriac accorde également à la musique le pouvoir de suggérer des images visuelles (1). Bref, il y a des musiciens qui voient et d'autres qui ne voient pas. Mais le fait le plus précis qu'établit cette enquête, c'est la banalité des images chez les non-musiciens qui, pour la plupart, se bornent à des schémas, à des diagrammes, à des figures sans rapport avec la forme musicale.

J'ai entendu dire à Rhené-Baton que, quand il compose, il voit parfois des images et surtout des gestes ; et parfois aussi quand il écoute de la musique. D'autres musiciens se racontent de petites histoires ; de l'un d'entre eux et non des moindres, on dit même que cela lui fait mettre parfois dans sa musique des choses qui ne sont pas musicalement justifiées.

Dans l'enquête de Weld et dans celle de Gilman, je relève également un certain nombre de faits intéressants. Certes, dans beaucoup de cas, d'après Weld, l'imagerie n'est pas partie intégrante du plaisir musical.

---

(1) Voir aussi *Logique des sentiments*, 146, l'observation de Combarieu qui accuse des images visuelles à l'occasion de l'audition musicale.

Digitized by Google

La musique occupe le foyer de la pensée et l'image n'est qu'accessoire et parfois sans relation avec la musique. Mais, chez un certain nombre de sujets, elles sont en relation étroite, l'image prend la forme d'un petit drame, d'une histoire avec contenu émotif. Le schéma du drame montre parfois une ressemblance frappante avec celui de la composition musicale. La forme de la musique détermine la forme de l'histoire. L'imagerie, comme l'émotion, dépend du rythme et de la courbure de la mélodie (1).

Nous n'avons plus la superstition de l'image. D'une manière générale nous savons qu'il y a disproportion entre la pensée et les images, quelles qu'elles soient, que la pensée peut se passer d'un flux continuel d'images et qu'elle requiert des opérations beaucoup plus subtiles que la succession, la fusion, la juxtaposition des images. Loin de suppléer ou de fonder l'esprit, l'image le suppose. Elle symbolise son travail et le jalonne, plutôt qu'elle ne l'exprime. Elle n'en représente que des fragments. Elle abonde aux moments de détente.

Mais aussi toutes les récentes recherches, la psychologie de la pensée aussi bien que la psychanalyse, la montrent comme le produit d'une élaboration complexe, comme un symbole en qui se condensent les tendances variées et riches de l'affectivité, comme un instrument spirituel, un croquis d'artiste, dont l'intelligence se sert pour la construction de son univers logique. Volontiers la rêverie affective se projette en images, et ces images reviennent sur la profondeur du sentiment, et

(1) Voir aussi GILMAN, *Musical Expressiveness* (*American Journal of Psychology*, 1891-92, 559, et 1892-1893).

Digitized by Google

elle s'entrevoit et s'analyse au contact de ces images. Volontiers aussi les images se découpent sur le plan du discours.

Nous sommes en présence d'un être psychologique infiniment plus subtil que l'image cliché de la tradition psychologique. L'image se développe souvent à partir d'une intention obscure, d'un sentiment vague de direction ; entre ces ébauches indistinctes et la clarté riche en détails se rencontrent tous les intermédiaires. Au lieu d'une succession kaléidoscopique, on assiste souvent à une mise au point, à l'évolution ou à la dissolution progressive d'une même image, très semblable aux étapes de l'invention, à la poussée de ces mouvements tentaculaires par lesquels une image cherche son complément, à l'extension et à la rétraction par lesquelles elle se promeut dans l'esprit ou se ramasse sur soi. En ce sens, on a justement parlé d'aubes et de crépuscules d'images.

*
* *

Les images auditives ne sauraient être exclues. Weld signale chez quelques sujets, en très petit nombre, le souvenir de ce qui précède et une anticipation de ce qui va suivre.

Indépendamment de la compréhension musicale, dont nous avons parlé et qui n'est pas nécessairement souvenir sous forme d'images auditives, il peut y avoir en effet évocation de telles images à différents moments de l'audition musicale.

Je noterai ensuite l'audition colorée, depuis les photismes élémentaires et associés aux éléments musicaux, depuis les photismes pauvres et stéréotypés,

Digitized by Google

depuis les taches génératrices de formes, jusqu'à la constitution d'une atmosphère colorée qui enveloppe et qui baigne toute l'émotion musicale.

Je laisse de côté les photismes élémentaires qui s'associent aux sons musicaux, sans s'associer à la musique. D'une manière générale, l'audition colorée est moins fréquente pour les sons musicaux que pour les sons vocaux ; beaucoup de sujets, très auditifs coloristes pour les sons verbaux, ne le sont pas pour les notes de la gamme. Nous retrouverions ici les mêmes diversités individuelles que pour le langage ; la seule règle qui me paraisse se dégager des faits, c'est que la luminosité marche de pair avec l'acuité du son.

Beaucoup de sujets ont de l'audition colorée pour la musique sans en avoir pour les notes de la gamme.

Voici une jolie observation que j'avais relevée autrefois sur un de mes étudiants. Je l'ai communiquée jadis à mon élève, Melle Chaix, qui l'a publiée en partie dans sa thèse sur *la Correspondance des Arts*.

R... s'est aperçu vers l'âge de quatorze ans que, lorsqu'il fermait les yeux en écoutant jouer du violon, il percevait nettement, après quelques papillottements, un large ruban ondulant, noir et frangé de bleu. Le son du violoncelle provoque la même perception.

Si R... respire le parfum d'une rose, il éprouve quelque chose d'analogue :

« Je vois se former une large tache bleue, qui décroît et semble s'enfoncer dans la brume. Puis une autre tache bleue naît et meurt, puis une autre, et ainsi de suite, avec une intensité et une vitesse décroissante, aussi longtemps que je respire la rose et que je garde les yeux fermés. »

Les autres instruments et les autres fleurs n'amènent

Digitized by Google

rien de tel chez le sujet, et les yeux ouverts il ne perçoit rien d'anormal.

Ce bleu est « le bleu que l'on aperçoit sur les montagnes, à la fin de l'hiver, par un temps clair, lorsque la neige les recouvre encore ».

R... est un jeune Suisse qui a vécu dans les montagnes. Ses photismes ont apparu à quatorze ans. Tout ce qui est agréable lui paraît bleu. Par exemple, lorsqu'il vit la *Vénus de Milo* pour la première fois, il lui sembla la voir tout entière baignée dans une atmosphère bleue. « De même, la *Chanson triste* de Tchaïkowsky, jouée au violon, me fait l'impression de contenir un bleu intense que j'enregistre par bouffées, si je puis dire. »

L'origine du photisme me paraît assez claire. Une couleur privilégiée a, vers l'époque prépubérale, teinté à jamais son affectivité esthétique.

Je n'ai pas pensé à demander au sujet si la nuance de la couleur variait avec l'intensité ou les modalités de l'impression esthétique. Mais voici une belle citation de Baudelaire, où pareil fait semble bien indiqué (1).

Baudelaire éprouvait devant la musique de Wagner

(1) Je pourrais signaler aussi, dans le même ordre d'idées, une de mes observations, celle de Dem., chez qui d'ailleurs de pareils photismes, évoluant avec la musique, ont succédé à un jeu d'images plus complexes. « En même temps que j'entendais les phrases musicales, je voyais se dérouler devant mes yeux fermés toute une série d'images plus ou moins en rapport avec le rythme et la mélodie ; paysages, couchers de soleil, charges de cavalerie, cortèges, processions, etc... Très vives et nettes à l'origine, vers dix-sept ans elles devinrent de plus en plus vagues et floues, si bien que vers vingt-deux ans elles furent remplacées par une sorte de perception d'ondes colorées qui s'enflaient, diminuaient et changeaient de couleur avec la musique, un peu comme les jeux de couleur de la Loïe Fuller. Cette résonance colorée de la musique, tout en étant très marquée, n'était pas très précise... Il s'agissait en quelque sorte de la perception colorée de schémas dynamiques. » J'ai d'autres observations où les sujets nient toute relation entre l'intensité du photisme et l'intensité musicale.

Digitized by Google

l'impression « de quelque chose d'enlevé et d'enlevant, d'aspirant à monter plus haut, d'excessif, de superlatif ».

« Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent ; et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme (1). »

Je ne sais s'il s'agit ici d'un photisme véritable ou seulement d'une comparaison. Mais en général de telles métaphores sont quelque peu fondées dans la sensibilité du sujet ; elles traduisent tout au moins une disposition à l'audition colorée.

Un de mes sujets, assistant le 12 mars 1920 à un concert de Rhené-Baton, accuse deux impressions très nettes d'audition colorée. La première, à l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, noir, rouge et or ; la deuxième, à l'ouverture du troisième acte de *Lohengrin*, blanc nuptial, avec quelques ébauches d'images plus précises et particulièrement de costumes de cette couleur.

C'est une impression de couleur, d'atmosphère colorée enveloppant et baignant la musique, et qui apparaît comme génératrice de la musique.

Le sujet ne saurait dire si l'impression a été continue ; en tout cas elle a été fréquente au cours de ces morceaux.

---

(1) BAUDELAIRE, *Première lettre à Wagner* (*Revue Musicale*, 1923).

Digitized by Google

Il faut dire que ces deux morceaux, parmi ceux qui ont été donnés au concert, faisaient particulièrement appel à l'imagination visuelle. D'autres, l'ouverture de *Rienzi*, le prélude de *Lohengrin*, du troisième acte de *Tristan*, l'*Enchantement du Vendredi Saint*, n'ont donné lieu à aucun photisme.

Je note avec intérêt que cette couleur d'or, qui enveloppait l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* dans l'imagination du sujet, a précisément suscité sa naissance dans l'esprit du créateur : « Par un beau coucher de soleil que j'admirais de mon balcon et qui lançait des rayons d'or sur Mayence et sur le Rhin majestueux, l'ouverture de mes *Maîtres Chanteurs* se dessina soudain dans mon esprit, non pas comme autrefois, ainsi qu'en un mirage éloigné, mais parfaitement claire et distincte. Je la notai sur-le-champ telle qu'elle existe aujourd'hui dans la partition, avec les motifs principaux de tout l'opéra, marqués de façon très précise (1). »

Quelquefois la couleur varie selon la musique. Quelquefois la teinte générale se maintient pour une œuvre entière.

De pareils photismes ont pu aider des compositeurs. Scriabine a écrit sa partition de *Prométhée* en se guidant sur la coloration de ses sensations auditives. Son intention était de créer un poème sonore et lumineux en même temps (2).

*
* *

Voici des cas, où la forme se mêle à la lumière. A l'audition de l'*Après-Midi d'un Faune* de Debussy,

(1) Wagner, *Ma vie*, III, 350 ; en 1862, à Mayence.
(2) Boris de Schloezer, *A. Scriabine*, *Revue musicale*, 1921, 45.

Digitized by Google

un de mes sujets voit « comme une tache rose qui a failli devenir une nymphe ».

Une musicienne disait à MacDougal que souvent, en écoutant un orchestre, une rose qui s'ouvre apparaissait devant elle sur un fond sombre (1).

Jean d'Udine écrit, à propos d'une audition de l'*Arioso* de Bach : « J'avais visité le jour même au Cours-la-Reine l'exposition d'horticulture. Et voici que, ce soir, chaque note de la mélodie tombait en moi, comme si chacune des fleurs admirées le matin s'épanouissait lumineuse et s'évanouissait aussitôt dans l'ombre du salon. C'était tour à tour une rose, une giroflée... un iris... une tulipe... j'eus beau faire, jusqu'à la cadence finale, la douce pluie des pétales continua de traduire dans mon imagination les versets du mélodieux chapelet lentement égrené par l'archet. »

Nous remarquons dans toutes ces observations cette intimité profonde entre la couleur et les sentiments, cette analogie affective qui, avec l'habitude et certains hasards particulièrement impressionnants, semble le principe des synesthésies (2).

*
* *

Ces photismes sont parfois des schémas colorés, comme dans l'observation de Ch...

---

(1) Robert MacDougal, *Music imagery* (*Psych. Rev.*, 1898, 467).

(2) Voir les remarques de Rodin citées par Guerlin, *La couleur*, 51. La couleur du Titien n'a de véritable agrément que parce qu'elle donne l'idée d'une souveraineté somptueuse et dominatrice. La vraie beauté de la coloration du Véronèse vient de ce qu'elle évoque par la finesse de son chatoiement argenté l'élégante cordialité des fêtes patriciennes. Les couleurs de Rubens ne sont rien en elles-mêmes ; leur flamboiement serait vain s'il ne donnait l'impression de la vie, du bonheur et de la robuste sensualité.

Digitized by Google

« L'artiste joue une fugue du Clavecin bien tempéré de Bach. Les phrases musicales se déroulent, se mêlent, se compliquent, etc..., suivant un mouvement plus ou moins rapide. Et voici qu'accompagnant l'audition, je vois mentalement des sortes de points lumineux qui se meuvent du même mouvement accéléré ou ralenti que les phrases musicales : ces points lumineux tracent derrière eux comme un sillage, des lignes obliques, montantes ou descendantes. Ces lignes se rapprochent, se croisent, se mêlent, ou s'évitent. Tantôt elles s'assouplissent et dessinent des sinuosités plus ou moins prononcées ; tantôt elles se fragmentent en petits segments et peuvent aller jusqu'à n'être plus qu'une suite de points. Bref, le contour musical du morceau semble se visualiser. Pourtant, il faut remarquer que ce phénomène ne se produit pas toujours ; il a lieu généralement quand le mouvement du morceau est assez rapide. Je ne le remarque que rarement dans les mouvements lents ; d'autre part, quand le mouvement atteint une certaine rapidité, j'ai les plus grandes difficultés à suivre le jeu des lignes. »

Il va sans dire que tout ordre de perception peut déclencher ces sensations ou ces images synesthétiques, comme chez Mlle B... pour qui la sonorité enveloppe toutes les représentations.

Elle est verbo-auditive, peut-être un peu motrice et un peu visuelle.

« Que je me rappelle un paysage, il ne se détachera pas à vide ; mais une certaine sonorité l'accompagnera.

« De même quand je vois un tableau; je le situe dans un cadre sonore : une mer calme, le clapotement

Digitized by Google

léger contre la grève — un paysage de campagne, le bruissement des feuilles (1). »

*
* *

Je signalerai aussi ces schémas, ces diagrammes qui ne sont la plupart du temps que la trajectoire du mouvement musical : schémas d'ailleurs le plus souvent colorés, ce qui les rattache aux photismes précédents.

« A l'audition d'une symphonie de Beethoven, écrit Gr., j'ai spontanément l'impression de vagues larges et majestueuses ; je ne vois qu'une ligne qui ondule pour les morceaux moins importants : dans tous les cas, j'ai une impression de lumière plus ou moins vive. »

B... évoque l'image visuelle d'une ligne brisée en formation et dont les sommets se succèdent avec une grande rapidité.

S'il s'agit d'une musique triste, les segments de la ligne sont très longs et en pente très douce.

Quelques sujets, Mlle Bis., par exemple, se sentent égarés dans l'audition musicale quand ils sont privés de ce schéma dont ils sentent le besoin.

Voici comment un de mes sujets, Em., s'oriente au moyen de ces schémas :

« Je m'attache à suivre la ligne de la mélodie. Qu'une même note soit répétée, qu'elle revienne à des intervalles équidistants, et je me représenterai une série de barres parallèles verticales et équidistantes. Je cherche à comprendre la composition du morceau, à deviner la trame de la phrase musicale ; j'ai alors, tout posés,

(1) A rapprocher du sujet cité par Ribot, *Logique des sentiments*, 141, qui perçoit tout sous forme musicale.

Digitized by Google

des points fixés, entre lesquels les périodes se déroulent. Si les notes sont saccadées, mon schéma figurera ce rythme haché en prenant l'aspect d'une ligne brisée... j'ai l'impression que c'est moi qui trace, qui dirige, et qu'en moi une force dynamique oriente cette ligne et prévoit le dessin. Hugo parle quelque part de dentelles du son que le fifre découpe. Cela me paraît traduire exactement ce que je ressens parfois en écoutant un son d'instrument. Dans une symphonie, je cherche d'instinct la ligne un peu frêle du violon (que j'ai pratiqué) ; l'ensemble de l'orchestre me paraît constituer l'harmonie de cette ligne ; j'en ai parfois comme la représentation d'une série d'ombres mouvantes qui, des deux côtés de la ligne, se déplacent en l'estompant plus ou moins. »

*
* *

Venons maintenant aux images visuelles proprement dites.

Nous les trouvons à tous les degrés de précision, de complexité, d'animation, d'enchaînement dramatique (1).

A côté d'images accidentelles, purement adventices, qui paraissent sans rapport avec la musique, il y a des images expressives, symboliques, comme cette vision de l'Agneau mystique à propos de la *Passion* de Bach (2) ;

(1) Il ne faut pas oublier ces « images latentes » que Binet a si ingénieusement décrites.

(2) En voici un exemple que j'emprunte à l'observation de Mlle M. L. : « En musique les sons se traduisent immédiatement par une image, image qui est colorée. Par exemple, dans *Hercule aux jardins des Hespérides*, le début du morceau se traduit par une vision de trois jeunes femmes enveloppées de voiles blancs et à la démarche cadencée. Cependant chacun

Digitized by Google

il y a des images qui se suivent et se coordonnent, formant comme l'illustration d'un roman ou d'une scène. Et tout cela se rapporte plus ou moins à la musique et plus ou moins à l'auditeur lui-même. Il y a souvent rêverie sur la musique et à propos de la musique, rêverie sur les aventures personnelles.

---

des personnages n'a qu'une teinte. C'est ainsi qu'Hercule sera uniformément jaune : la toison dont il est recouvert le sera ainsi que le restant du corps. Mais peut-être est-ce parce que mon attention est attirée par cette peau et ne s'occupe guère du restant du personnage ? La figure est en général vague et imprécise. Ainsi pour les jeunes femmes, je vois surtout cette étoffe blanche. Les images inspirées par le morceau, quel qu'il soit, ne sont pas des images personnelles provoquées par les sons, mais la vision imagée de ce que, d'après le programme, a voulu dire l'auteur et que je vois au fur et à mesure que se déroule le morceau. »

Et voici d'autres exemples empruntés à l'observation de Mlle Fl. : « En entendant, aux Concerts Pasdeloup, les *Murmures de la forêt*, de Wagner, j'ai vu nettement des arbres verts qui étaient des chênes et des fougères : les chênes étaient de taille ordinaire ; les fougères atteignaient parfois trois ou quatre mètres. Je les voyais très nettement et je voyais les branches des chênes se balancer doucement. Il y avait surtout, juste devant moi, un chêne assez gros, c'était celui que je voyais le plus distinctement ; je le note parce qu'à un certain moment j'entendis (intérieurement) chanter un rossignol; le rossignol était dans le chêne ; je ne le voyais pas, mais je *savais* qu'il était perché sur une branche assez haute dans l'arbre ; et je *savais* aussi que l'oiseau était un rossignol, car son chant simple comme une roulade était celui que j'entends habituellement quand je lis dans un roman quelconque « le rossignol roula un chant pur et suave, etc... » Je pensai que le rossignol devait être jaune et noir, mais je ne le voyais pas. En jouant *Saint François de Paule marchant sur les flots*, de Liszt, je vis une forme humaine vêtue d'une longue tunique blanche qui marchait lentement et rythmiquement sur les flots gris noir ; la mer était relativement calme. Pourtant là mes images furent moins nettes qu'à l'habitude et je ne pus distinguer les traits du visage de celui qui marchait sur les eaux. »

Voici, chez un compositeur, une observation où se mêlent les impressions extérieures, un état affectif d'angoisse et le caractère de la musique elle-même. George Sand nous raconte que, surprise avec ses enfants par un orage à Majorque, elle trouva au retour Chopin en train d'improviser un prélude : « Il se voyait noyé dans un lac ; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine, et, quand je lui fis écouter le bruit de ces gouttes d'eau qui tombaient en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. » (*Histoire de ma vie*, X, 193.)

Digitized by Google

Au degré supérieur, sous leur forme la plus complexe et la plus logique, ces images reposent sur une interprétation, sur une véritable construction mentale.

Diderot décrit quelque part les images qu'éveille un morceau de musique :

« Que vous sera-t-il arrivé ? de voir un homme qui s'éveille au centre d'un labyrinthe. Le voilà qui cherche de droite et de gauche une issue ; il marche, etc... »

Et il ajoute :

« Je ne dis pas que l'image qui s'est offerte à mon esprit soit la seule qu'on pût attacher à la même succession d'harmonie. Il en est des sons comme des mots abstraits dont la définition se résout, en dernier lieu, en une infinité d'exemples différents qui se touchent tous par des points communs. Tel est le privilège et la fécondité de l'expression indéterminée et vague de notre art que chacun dispose de nos chants selon l'état actuel de son âme, et c'est ainsi qu'une même cause devient la source d'une infinité de plaisirs ou de peines diverses (1). »

Fontanes à Londres écrivait à propos de chants nationaux écossais : « C'est un son lent et doux qui semble venir du rivage éloigné de la mer et se prolonger parmi des tombeaux, qui s'anime un moment pour peindre des danses ni trop graves, ni trop vives (2). »

On pourrait trouver chez d'Annunzio de nombreux exemples de transposition de musique en images plastiques. Par exemple, dans *La Léda sans cygne* le narra-

---

(1) Diderot, *Leçon de clavecin*, XII, 491. Voir la belle observation rapportée par Wallaschek, *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, 120.

(2) Baldensperger, *Sensibilité musicale.*

Digitized by Google

teur (d'Annunzio ?) nous confie ce qu'il voit au cours d'une audition des sonates de Scarlatti.

Il pleut ; les parois s'entr'ouvrent, et l'averse continue dans un décor imaginaire que viennent peupler des personnages. « Amaryllis fuyant s'abat dans un buisson de roses ». Des colliers se détachent, des perles s'égrènent et roulent sur les marches d'un escalier où viennent picorer des paons, etc. (1).

Voici un exemple de rêveries confuses et incoordonnées (Mlle Biz.) :

« Ma rêverie se développe rapidement ; c'est une succession de tableaux qui s'esquissent à peine, disparaissent pour revenir bientôt ; ces tableaux se repoussent, se pénètrent, s'estompent. C'est un brouillard qui tantôt s'épaissit sans rien laisser voir, tantôt diminue jusqu'à estomper seulement les formes des êtres qui peuplent ma rêverie, tantôt se dissipe complètement pour laisser voir nettement toutes les créations fantastiques de mon imagination. Chaque tableau correspond à un sentiment nouveau qui se développe et disparaît avec lui. J'ai l'impression que c'est la scène imaginaire qui détermine mes sentiments.

« Cette fantasmagorie, ces sentiments qui s'éveillent et meurent pour faire place immédiatement à d'autres sentiments provoquent en moi une sensation infiniment agréable, un plaisir intense que je voudrais voir durer toujours. »

---

(1) Cf. Otto Ludwig (cité par Müller-Freienfels, II, 152) : « Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand dieses Bild plötzlich vor mir, in glühend karmosinem Lichte wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne dass ich noch wusste, wer die Gestalt, noch was ihr Tun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel enstand, wobei mein Wille und alle bewusste Tätigkeit sich ruhig und passiv verhielten. »

Digitized by Google

De nombreux sujets accusent, à l'audition musicale, des images plus ou moins en rapport avec le rythme et la mélodie, paysages, couchers de soleil, cortèges, processions, etc... Voici l'observation de Em. :

« J'insiste sur le caractère visuel de mon audition musicale. D'abord, d'une façon générale, je visualise un décor dans ses lignes essentielles, avec des couleurs qui peuvent être très nettes. Ce décor est très variable; il peut être très poétique, ou presque vulgaire. Ce sont le plus souvent des paysages marins (la mer m'a toujours vivement ému, où et en quelque temps que je l'aie vue), souvent aussi des perspectives d'arbres agités par les vents (il n'est pas rare qu'alors je ressente comme un souffle sur le visage, et que j'aie froid); ce sont toujours des tableaux animés. Récemment, j'ai imaginé de toutes pièces, sans m'en rendre compte d'abord, une foule assemblée acclamant un vainqueur (que je ne voyais pas, lui) : des Grecs, avec leur costume antique ; une agora, un Parthénon ; et, récemment encore, je me suis représenté un peuple délirant de révolution. Le décor m'est parfois presque imposé par le titre. Hier, en entendant jouer au piano une petite pièce : *La neige tombe*, j'ai vu Poitiers sous la neige (une place). Une autre pièce m'a simplement évoqué une succession de gouttes d'eau tombant d'un robinet avec des sonorités différentes. Ces visualisations de décor ne sont pas constantes, mais très fréquentes. Elles tendent à faire naître d'autres images envahissantes, que je fais effort pour repousser, dans le désir que j'ai souvent d'isoler le son pour le goûter en lui-même... »

Voici une autre observation, celle de Mlle Dam. :

« Très souvent, je dirais presque la plupart du temps,

Digitized by Google

je vois un paysage ou des scènes campagnardes, et j'attribue ce fait au penchant très vif que j'ai pour tout ce qui est champêtre. Voir simplement des arbres ou de la nature m'est une joie réelle ; je ne trouve jamais un paysage laid, mais seulement plus ou moins agréable, et, quand il me plaît, je le contemple sans jamais me lasser. Ainsi, lorsque j'écoute de la musique, elle évoque naturellement en moi ce que j'aime le plus, et devant mes yeux je crois voir toute la campagne. Je cite quelques exemples : je commence par le *Prince Igor* de Borodine que j'ai entendu il y a peu de temps. Au seul nom de Borodine me voici en Russie, c'est-à-dire dans une grande plaine marécageuse sous un ciel gris, nuageux et triste ; à cela se mêle une vague tonalité verte qui provient de la représentation confuse des herbes qui poussent dans les marais et aussi de ce que la Russie était peinte en vert dans l'atlas dans lequel j'étudiais quand j'étais enfant, etc... (1). »

Veut-on voir l'auditeur, aux prises avec la musique, lui substituer une sorte de libretto de son invention ?

Amiel, devant le *Quatuor en ré mineur* de Mozart, imagine que ce quatuor raconte « une journée d'une de ces âmes attiques qui anticipent sur la sérénité de l'Elysée ». La première scène serait une conversation de Socrate avec un ami philosophe au bord de l'Ilyssus. La seconde représenterait un « orage psychologique ». Le troisième mouvement est censé peindre l'allégresse du raccommodement. Le quatrième ramène « la gaieté tempérée, fleur de la vie intérieure ».

De même, le *Quatuor en ut majeur* de Beethoven est

(1) Voir aussi les cas cités par WELD. Voir une belle observation de WALLASCHEK, 120 (cf. MÜLLER-FREIENFELS, I, 170).

Digitized by Google

le duel éternel entre la destruction et la vie. La lutte commence, longue, ardue ; la vie naît, voltige « comme un papillon, chante ses succès, fonde un règne, construit une nature. Mais du gouffre béant, le typhon se relève. Bataille gigantesque. La Vie l'emporte enfin, mais dans son ivresse il y a de l'étourdissement et de la terreur (1). »

Tel était l'artiste dont nous parle Schumann. « C'est ainsi qu'un compositeur m'a conté que, pendant qu'il écrivait, il a été continuellement hanté par l'image d'un papillon qui, posé sur une feuille, est emporté avec elle par les eaux d'un ruisseau. Cette vision avait donné à la petite pièce toute la délicatesse et toute la naïveté que ce tableau peut avoir dans la réalité (2). »

*
* *

On connaît la thèse de Baudelaire. La musique suggère des images analogues dans des esprits différents. Schumann raconte de sa pièce *In der Nacht* que, quand elle fut finie, il y trouva l'histoire de Hero et de Léandre. Il se jette dans la mer, elle appelle, il répond ; il arrive à travers les vagues ; ils se tiennent embrassés ; il pleut, la nuit tombe. Rogers, dans son appendice à l'*Histoire de l'Esthétique* de Bosanquet, raconte que, sans connaître cette lettre de Schumann (*Jugendbriefe*, 21 avril 1838), il s'est construit une représentation analogue : le jeu de la lune à travers les nuages.

On sait que Baudelaire prend pour exemple le prélude de *Lohengrin*. Il décrit les impressions qu'il a

(1) Edition Bouvier, I, 181.
(2) Schumann, *Gesammelte Schriften*, I, 109.

Digitized by Google

lui-même éprouvées ; il rappelle les indications de Liszt et celles de Wagner lui-même ; il constate leur concordance essentielle ; ces trois traductions de la même musique s'accordent dans leurs grands traits (1).

Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, il y a toujours une lacune que complète l'imagination de l'auditeur.

Or, les différents modes de la sensibilité s'appellent et se correspondent l'un l'autre :

> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Et plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste.

Je reviendrai dans un moment sur ce travail d'interprétation, sur ce symbolisme intellectuel, qui, dans ses formes les plus hautes, prolonge l'émotion musicale en une sorte de rêverie métaphysique. Un savoir se superpose au sentir. Un objet se construit en face du sujet qui éprouve et qui vit.

*
* *

Le travail de l'imagination

Il nous faut examiner maintenant les différents motifs psychologiques, les ressorts de ce fonctionnement de l'imagination.

(1) Baudelaire, *Art romantique*, 211 et suiv.

Digitized by Google

Il y a d'abord chez les non-musiciens, comme l'avait bien vu Ribot, une sorte de transposition par suppléance. L'excitation auditive, incapable de se constituer en émotion musicale, se dépense comme elle peut, pauvrement et confusément, et le plus souvent en images visuelles. La vague excitation affective s'exprime en rêverie personnelle, incapable qu'elle est d'adhérer à l'objet, ou, lorsqu'elle y adhère, elle en traduit en images quelques fragments ou quelques moments.

Il y a ensuite la réponse diffuse à l'excitation musicale, à côté de la réponse systématisée : l'irradiation. En même temps que le sujet construit son émotion musicale, elle se trouve déborder la sphère auditive; à la manière des excitations fortes, elle fait vibrer toute la sensibilité. C'est ce qu'on appelle souvent transposition sensorielle, transfert, correspondance (1).

Dans l'émotion esthétique il n'y a pas qu'une sensibilité au travail. L'esprit tout entier participe à sa construction. Il y a des formes *a priori* de l'intelligence sensible. Les grandes lois générales de la sensibilité esthétique, les grandes lois de construction de l'espace et du temps, les grands principes de l'ordre logique dominent et commandent toute réalité esthétique. Lorsque le jugement esthétique est en action, il étreint son objet, et, dans la mesure où il n'est pas pleinement capté par lui, il déborde et dessine autour

(1) C'est la nature même de l'émotion de « déborder ». Il se passe dans les sphères sensorielles quelque chose d'analogue à ce qui se passe dans la sphère motrice ou cénesthésique. La synesthésie a ce sens profond. A remarquer que la plupart des synesthésies ont une base affective ; seulement nous ne sommes pas aptes toujours à la retrouver. Une impression vive attaque les différentes régions de la sensibilité. Il n'y a pas besoin de recourir à l'analogie affective.

Digitized by Google

de lui comme une ombre esthétique, comme un fantôme d'art qui vient doubler l'objet.

Enfin, il y a l'intelligence au travail, le besoin de savoir, de comprendre, les habitudes de schématisation et de symbolisation intellectuelle : tout ce travail que j'ai antérieurement analysé.

L'imagination aspire ainsi à compléter et à dépasser le sentiment esthétique défini, à l'envelopper dans une sorte de sentiment général et universel. Elle témoigne à sa manière de l'unité de l'art au delà de la spécificité des arts. La thèse de Baudelaire n'était point fausse que dans tout art il y a toujours une lacune que complète l'imagination du sujet esthétique.

On pourrait arriver à une conclusion analogue en partant de l'analyse objective des arts.

Chacun d'eux n'exprime qu'un aspect et un moment de l'art. A l'origine, ils se pénètrent dans une sorte de confusion synthétique d'où ils se dégagent pour s'affirmer dans leur individualité et leur spécificité. A différents moments de leur histoire, ils aspirent à se rejoindre et à se confondre en une synthèse où ils retrouveraient leur unité.

*
* *

Je crois donc, contre Ribot, que des images et même une sorte de poème intellectuel surgissent assez souvent de la contemplation musicale la plus profonde, des images pénétrées de musicalité. Je ne crois pas qu'elles surgissent nécessairement et dans tous les cas.

Lorsque j'ai étudié l'extase religieuse, j'ai rencontré la même question. Il y a des mystiques qui, plongeant dans l'ombre divine, rejettent tout ce qui est « distinct

Digitized by Google

et aperçu ». Il en est d'autres chez qui l'extase s'explicite en visions.

Ce vide de l'imagination tient souvent à l'attitude critique, à un parti pris de négligence et de refoulement. D'autres échappent aux visions, parce qu'ils se dépensent dans l'action.

Au contraire, certains mystiques ont des raisons spéciales de rechercher ou d'accueillir les visions. Elles sont utiles. Elles ont un caractère symbolique et didactique. Elles servent en quelque sorte de justification explicite et irrécusable aux états confus. Elles sont ainsi l'expression de l'élément utilitaire de l'extase.

En elles se retrouvent les préoccupations dogmatiques du sujet. L'extase est l'état de confusion qui leur permet de s'étaler en images et en visions intellectuelles. Ce schéma leur préexiste et elles n'ont plus qu'à s'objectiver.

L'extase est avant tout une présence, qui cherche à s'imposer, à se rendre manifeste à tous les sens. Il est intéressant de suivre le passage de cette présence confuse à la présence explicite, le travail de ce réalisme qui va du spirituel au sensible.

Indépendamment de ces raisons extérieures à la nature de la contemplation elle-même, les visions sont aussi l'expression de l'élément lyrique de l'extase. Elles en sortent par les mêmes voies que nous allons indiquer pour l'extase musicale.

Lorsque le mystique y trouve la satisfaction profonde de ses tendances intimes, la vision est recherchée et cultivée. On la voit se développer à partir d'une esquisse indistincte, et c'est un fort intéressant spectacle dont j'ai donné quelques exemples. L'état d'obnubilation d'une part, la direction de l'attention, l'intention d'autre part concourent ici. Je ne sache pas que la contempla-

Digitized by Google

tion musicale s'assigne un tel objet, qu'elle s'oriente méthodiquement vers le plastique, que la jouissance musicale se propose de procurer et de régler des visions. Il n'y a pas ici de parti pris symbolique et de doctrine à illustrer. Cela fait une grande différence.

*
* *

Il y a chez beaucoup de gens tendance à construire à propos de la musique une interprétation, un savoir, un objet. C'est cette attitude intellectualiste qu'il nous faut analyser maintenant.

Nous sommes voués à la signification et à l'intelligibilité. Dans un chaos d'impressions, nous cherchons un schéma pour nous orienter. La musique, qui n'est pas un chaos, nous oriente vers un schéma.

Au lieu de rester immanent à la musique, ce schéma peut se dresser devant l'esprit comme une sorte de symbole.

A propos des symphonies de Haydn, Grétry disait que la musique instrumentale est comme une musique vocale qui s'ignore. Elle est faite pour des paroles qu'elle attend. Le musicien s'inspire d'un poème virtuel ou latent qu'il s'agirait de dégager et de rendre explicite pour donner à l'œuvre musicale tout son lustre, tout son accent (1).

---

(1) Dans le même ordre d'idées, SAINT-SAËNS écrivait, à propos de Liszt (*Harmonie et Mélodie*, 167) : « Combien le charme est plus grand quand, au plaisir purement musical, vient s'ajouter celui de l'imagination parcourant sans hésiter une voie déterminée et attachant une idée à la musique, ce qu'elle fait, quoi qu'on ait pu dire, si aisément. Toutes les facultés de l'âme sont à la fois mises en jeu et dans le même but. Je vois bien ce que l'art y gagne, il m'est impossible de voir ce qu'il y perd. » La musique à programme est précisément cette « exploitation préconçue de la possibilité d'éveiller chez l'auditeur, à l'aide des éléments de l'expression musicale, certaines associations d'idées déterminées ». H. RIEMANN, *Geschichte der Musik*, 1901.

Digitized by Google

Il y aurait ainsi, sous la symphonie, comme un poème symphonique latent (1). Et, si la théorie est fausse pour beaucoup de gens, elle est vraie aussi pour beaucoup.

Ici s'applique la profonde doctrine de Kant sur les Idées esthétiques.

« L'Idée esthétique est une représentation de l'imagination, associée à un concept donné, et liée à une telle variété de représentations mises en jeu qu'on ne peut lui trouver d'expression désignant un concept déterminé ; elle ajoute à ce concept beaucoup d'inexprimables pensées dont le sentiment anime la faculté de connaître et vivifie la lettre par l'âme. »

Elle est un effort pour exprimer ce qu'il y a d'inexprimable dans la disposition d'esprit où nous met une certaine représentation. Elle n'aboutit ni à la formulation logique ni à la formulation verbale. Mais elle est riche de pensées confuses. Elle ouvre à l'esprit une perspective sur un champ immense de possibilités.

C'est pourquoi Schopenhauer écrivait que l'imagination est facilement éveillée par la musique à cause de sa généralité même. Elle cherche à donner une figure à cette circulation d'esprits, à l'incarner dans un symbole. Il en est ici comme de la définition et des images. Des images innombrables et inadéquates aspirent à réaliser un concept (2).

Et Schopenhauer écrit à propos des symphonies de Beethoven : « Nous sommes toujours portés à donner

(1) Berlioz croyait que la symphonie pouvait être autre chose que le développement instrumental de motifs et de thèmes musicaux. « Il voulait la transformer en drame, et, en héritier présomptif de Beethoven, ainsi que Liszt l'avait appelé un soir, il tentait de continuer l'œuvre émancipatrice de l'immortel auteur de la *Neuvième symphonie.* » L. DE LA LAURENCIE, 305.

(2) I, 273.

Digitized by Google

une réalité à ce que nous entendons, à revêtir ces formes, par l'imagination, d'os et de chair, à y voir toutes sortes de scènes de la vie et de la nature. Mais, en somme, nous ne parvenons ainsi ni à les mieux comprendre, ni à les mieux goûter, et nous ne faisons que les surcharger d'un élément hétérogène et arbitraire ; aussi vaut-il mieux saisir cette musique dans toute sa pureté immédiate (1). »

Tout un groupe de théoriciens insiste sur le caractère symbolique de la musique. Elle est symbole à la fois de la vie intérieure et de la vie cosmique. Ses formes expriment le mouvement et le devenir « des gestaltlos gestaltenden Lebensgrundes », l'élan vital, la vie même (2). D'où l'inévitable appel aux images, aux idées qui, dans l'ordre conceptuel, expriment le même fond.

L'interprétation intellectuelle naîtrait donc de la puissance expressive de la musique, qui déborde amplement la région affective. Elle serait en quelque sorte un des attributs de la substance musicale ; elle traduit l'obligation pour l'esprit de s'ajouter à l'affectivité pour tenter d'épuiser l'inépuisable donnée musicale.

On pourrait concevoir encore un autre processus d'intellectualisation, celui-là même que Nietzsche suggère à propos de *Tristan*.

---

(1) III, 266.

(2) Lazarus, Carrière. Il en est ainsi de toutes les musiques. Tagore, qui ne comprend pas notre musique d'Occident et qui lui reproche « d'être entremêlée à la vie matérielle », écrit des mélodies indoues : « Elles s'élèvent au-dessus du plan de la vie quotidienne ; elles nous transportent dans les profondeurs de la pitié, ou nous font planer sur les cimes des régions très hautes ; leur fonction est d'atteindre en nous l'inexprimable, le mystérieux, l'impénétrable, ces lieux de l'âme où le religieux peut trouver son sanctuaire et l'épicurien son bosquet, mais où il n'y a pas de place pour l'homme du monde affairé. » *Souvenirs*, 162.

Digitized by Google

Du fond de « l'immensité de la nuit des mondes », pour n'y point sombrer, construire le mythe, l'aventure.

Entre cette musique et notre plus haut émoi musical s'interposent le mythe tragique et le héros tragique, symboles de la musique. La force apollinienne ressuscite l'individu presque anéanti. Le tableau symbolique du mythe nous sauve du débordement désordonné de l'inconsciente volonté. Le monde des sons s'avance vers nous sous la forme d'un monde plastique où serait sculptée l'aventure. L'illusion apollinienne nous délivre de l'oppression et de la pléthore dionysiaque.

D'innombrables apparences pourraient être successivement le prétexte de la même musique sans parvenir jamais à en épuiser la substance ; elles n'en seraient jamais que les figurations symboliques (1).

C'est ainsi — par le second de ces mécanismes — que le mystique se défend contre le Dieu ineffable à l'aide du Dieu précis. C'est ainsi que, pour échapper à l'ombre et à l'abîme, il accueille ou suscite les claires visions libératrices.

C'est ainsi — par le premier de ces processus — que l'extase lyrique — obscurité et révélation — suscite de la contemplation obscure une intuition d'une richesse ineffable : l'exaltation confuse s'illumine en interprétation spirituelle.

Exaltation où s'unifient la musicalité du sentiment et l'abstraction d'une pensée qui ne garde des images et des formes que leur résonance supralogique et l'attitude de connaissance orientée vers l'objectivité, vers l'interprétation ontologique : conscience cosmique

(1) *Origine de la tragédie*, 103.

Digitized by Google

et supralogique, synthèse de négativité et de positivité.

La compréhension est proche de l'extase : elle déborde en visions intellectuelles. L'exaltation affective prétend à comprendre, et surtout l'enthousiasme qui se double de puissance et de facilité. Toute puissance ouvre une perspective. D'un sentiment profond il nous semble que nous voyons tout.

*
* *

Ainsi se construit l'élément symbolique de la musique pure, à tous ses degrés de hauteur et de complexité, depuis l'historiette personnelle et sentimentale jusqu'à l'aventure cosmique, soutenue par la structure dramatique de la musique : l'exposition, le développement, le conflit des thèmes.

Du fond de la musique, le sujet dresse une perspective, qui, par son imprécision même, lui paraît ordonner beaucoup de choses. La musique lui paraît détenir, dans le réseau d'un schéma affectif, une multitude de pensées ; et lorsque la musique est haute et profonde, c'est une vision du monde qu'elle ouvre, une impression d'intelligibilité totale qu'elle procure. Beaucoup parviennent à l'infini par la musique, comme d'autres par l'extase.

« Même j'ai observé quelquefois, en écoutant la musique avec une attention égale à sa complexité, que je ne percevais plus en quelque sorte les sons des instruments en tant que sensations de mon oreille. La symphonie elle-même me faisait oublier le sens de l'ouïe. Elle se changeait si promptement, si exactement en vérités animées et en universelles aventures, ou encore

Digitized by Google

en abstraites combinaisons, que je n'avais plus connaissance de l'intermédiaire sensible, le son (1). »

Ou encore la musique et l'architecture, « au moyen de nombres et de rapports de nombres, enfantent en nous non point une fable, mais cette puissance cachée qui fait toutes les fables. Ils élèvent l'âme au ton créateur, et la font sonore et féconde. Elle répond à cette harmonie matérielle et pure qu'ils lui communiquent par une abondance inépuisable d'explications et de mythes qu'elle engendre sans effort, et elle crée, pour cette émotion invincible que les formes calculées et les justes intervalles lui imposent, une infinité de causes imaginaires, qui la font vivre mille vies merveilleusement promptes et fondues. »

« Un beau corps est un détail de la nature, que l'artiste a arrêté par miracle... Mais la musique et l'architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes ; elles sont au milieu de ce monde comme les monuments d'un autre monde. Elles semblent vouées à nous rappeler directement, l'une la formation de l'univers, l'autre son ordre et sa stabilité. Elles évoquent les constructions de l'esprit (2). »

Cette production inépuisable de prestiges, ce mouvement d'expansion s'arrête assez vite chez le musicien. La musique, qui nous éloigne d'elle, nous ramène à elle.

Les images et les idées se neutralisent : d'innombrables apparences peuvent passer devant la même musique sans l'exprimer, ni l'épuiser. A quoi bon les

(1) VALÉRY, *Eupalinos*, 84.
(2) *Eupalinos*, 83.

Digitized by Google

innombrables apparences ? Le mouvement même de la musique les aspire et les fond.

L'art est créateur de silence intérieur et il apaise le tumulte qu'il a soulevé. Les belles œuvres ont d'abord pour règle de ramener l'imagination à elles, de la limiter à leurs contours, de la fixer et enfin de la lasser et endormir par une perception souveraine.

Une fois de plus nous pouvons suivre ici la leçon du mysticisme.

*
* *

On a parlé de vice littéraire, d'intrusion du littéraire dans le musical (1) :

« Que veulent-ils, ces raisonnailleurs qui veulent des mots pour expliquer les œuvres musicales, et qui ne peuvent se faire à l'idée que ces œuvres n'ont aucune signification expressible ? Cette langue plus riche, veulent-ils la ravaler au niveau d'une langue plus pauvre, et réduire en paroles ce qui dédaigne la parole ? Ou sont-ils incapables de sentir sans le secours des mots ? (2). »

« Ils placent la valeur et l'essence de la musique dans des sentiments d'émotion pure et de rêverie imagée dont la musique n'est qu'une occasion. Un homme de lettres, égaré dans la critique musicale, confessait ingénument il n'y a guère : « J'ai une telle horreur de ceux qui ne trouvent dans la musique que combinaison de notes, solfège, harmonie et technique orchestrale.

(1) A. Cœuroy, *Revue Musicale*, 1er novembre 1925, et *Journal de Psychologie*, 1926 (n° 1).

(2) Wackenroder cité par Cœuroy, *R. M.*, 1925, 57.

Digitized by Google

Tout ce qui ne se ramène pas à la psychologie, à la peinture des sentiments, aux émotions, aux états d'âme aussi, provoqués par les spectacles de la nature, n'est-ce pas comme si cela n'existait pas ? (1). »

L'euphonie vague et diffuse que dispense la musique serait donc prétexte à effusions lyriques en des âmes insuffisamment douées. Elles sentent bien quelque chose, mais elles ne distinguent pas très bien. C'est pourquoi elles imaginent beaucoup. Bien des gens aiment ainsi la musique à travers cette exaltation verbale, ces mots mal définis et ces sentiments mal délimités. Alors que le musicien « cherche une matière sonore, œuvrée sur un plan strictement musical ».

*
* *

La critique porte sans doute contre beaucoup de profanes, et le vice qu'elle dénonce existe très certainement. Trop de gens substituent à l'émotion musicale un succédané intellectuel.

Je crois pourtant que toutes mes remarques précédentes subsistent et que chez les musiciens eux-mêmes l'interprétation symbolique apparaît souvent, aussi bien chez les auditeurs que chez les créateurs. Elle soutient et prolonge l'émotion strictement musicale pour les raisons que j'ai cherché à analyser.

*
* *

Nous avons vu plus haut comment les différents arts aspirent parfois à se perdre dans la musique. Il

(1) A. Cœuroy, *R. M.*, 55.

Digitized by Google

serait aisé de montrer, en partant des considérations précédentes, l'incomplétude de la musique et son aspiration vers d'autres arts. Hegel avait-il tout à fait tort de dire que la musique appelle la pensée et le langage, qu'elle a besoin de faire éclore tout un monde de réalités vivantes ? Un hégélien comme Vischer précise cette doctrine.

Le sentiment tend toujours à se dépasser soi-même. Au-dessus de lui flotte une ombre qui ne demande qu'à se condenser, à se préciser : l'objet déterminé du sentiment. C'est ce qui explique qu'au-dessus d'une phrase musicale l'auditeur distingue des formes vagues faites de ses souvenirs, de ses représentations personnelles, et qu'il réalise à sa façon les virtualités offertes par le sentiment.

D'autre part, le sentiment pur appelle le langage à son secours. La musique instrumentale s'aide de la musique vocale.

Même pour un Schopenhauer qui admet la souveraineté de la musique, c'est de sa plénitude encore qu'elle laisse échapper des images : par exubérance et richesse et non point certes par besoin de quelque chose d'étranger. A peu près comme le Dieu de Plotin laisse tomber de son sein les lignes qui dessinent le monde.

D'une manière très analogue, Nietzsche dira que la tragédie ne peut naître que du seul génie de la musique. Le rêve apollinien n'est que le symbole de l'extase dionysiaque.

Un Wagner cherche l'art suprême dans la synthèse du geste, de la mélodie, de la poésie et de la parole. Le drame intégral, l'œuvre d'art suprême est le point idéal où la poésie et la musique se rencontrent et s'unissent.

Digitized by Google

On peut répéter ici que chaque art exclut tous les autres et les appelle, soit pour se compléter, soit pour s'affirmer dans sa totalité. Chaque art est un aspect et un moment de l'art. Il peut être pris en soi-même et comme un ensemble qui se suffit. Et pourtant il enferme en soi-même l'exigence de tous les autres. Hegel, Schopenhauer et bien d'autres ont eu tort de construire une hiérarchie et d'installer au sommet un art suprême. En réalité, l'art suprême, quel qu'il soit, appelle à son tour tous les autres arts.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE III

L'art poétique

Les arts de la parole font appel à des éléments affectifs et logiques, musicaux et plastiques.

Ici le son ne vaut plus pour lui-même comme dans la musique. Sa beauté propre, son aptitude à entrer dans un système mélodique ou harmonique reculent au second plan ou du moins n'interviennent jamais que d'accord avec un autre facteur. Qu'il s'agisse de la hauteur, du timbre, de la durée, de l'intensité, tous ces éléments ne deviennent expressifs et ne prennent leur pleine valeur d'art que comme expression d'une idée verbale, d'accord avec elle, et à condition d'en être l'exacte figuration sensible.

Le langage naturel de l'émotion, l'émission verbale qui l'accompagne et qui n'est pas autre chose que son expression directe et immédiate, est puissant et pauvre. L'art l'utilise parfois, mais incidemment. Il est bien incapable à lui seul de constituer un art.

Le langage naturel de la convention, le son intellectualisé est riche et varié, mais inexpressif, du point de vue émotionnel, sinon par accident. Le signe disparaît derrière la signification.

Débordant de beaucoup le champ du langage, l'art

Digitized by Google

a créé tout un monde sonore par l'échelle des sons musicaux ; en même temps que la musique a fait une langue, elle s'est exercée à la mettre au service de l'émotion, à en faire un moyen d'expression.

Les arts phonétiques sont tout cela : forme verbale que prend une émotion qui s'observe ; à mi-chemin entre la musique et le langage intellectuel ; oscillant entre ces deux termes ; parfois, chez certains artistes ou à certaines époques, tout près de n'être qu'un jeu de formes sonores ; parfois tout près de se perdre dans l'intellectualité du discours logique.

*
* *

Nous avons précédemment étudié le rythme dans sa généralité et nous n'avons pas l'intention d'y revenir. Soumettre le langage à un rythme heureux et expressif, c'est le premier effort de l'artiste qui travaille sur les mots. La parole commune est une suite de longues lignes invertébrées dont les divers éléments sont, au point de vue de la durée, de valeur à peu près semblable et que dominent de faibles sommets ; le repos de la voix y marque des temps d'arrêt et des allongements momentanés. Les sons se meuvent le long d'une échelle restreinte, uniformes et monotones. Les syllabes faibles viennent bien se grouper sous l'autorité d'une tonique. Mais la position des toniques n'est point assujettie à un ordre bien réglé. Les émotions qui traversent ce langage y introduisent de brusques variations et parfois ébauchent une forme rythmique.

Le rythme de la parole utilitaire est à la fois mécanique, affectif et logique.

Digitized by Google

*
* *

La parole met en œuvre le système phonétique d'une langue donnée. Elle exploite les différences phoniques qui constituent les mots et qui les distinguent. Elle met en jeu ces éléments traditionnels dont le sujet parlant apprend le maniement dès le début de son éducation verbale. Le système des phonèmes, avec leurs caractères propres de durée, de hauteur, d'intensité, de timbre, est l'instrument dont nous jouons pour articuler les mots de la langue. La succession et l'intensité inégale des efforts expiratoires et des procédés d'articulation, sous l'autorité du système phonétique propre à chaque langue, établissent des distinctions préalables dans l'apparente continuité auditivo-motrice ; en attendant que le sens intervienne. En même temps, dans la chaîne acoustique, il y a des renforcements et des assourdissements.

La parole est d'abord un mécanisme, qui obéit à l'agencement complexe de l'expiration, de la phonation, de l'articulation. Selon la synergie de ces fonctions, il se constitue au sein de la substance phonique des groupes de souffle ; le flux sonore se découpe et s'organise. Les dysarthries, quel que soit le siège de la lésion dont elles dépendent, manifestent le trouble de cette synergie fonctionnelle sur laquelle repose l'équilibre élémentaire de la parole.

Mais la parole n'est pas un pur mécanisme. Elle se déroule sous l'autorité de l'intelligence et sous l'impulsion de l'affectivité. Notre parole est soutenue par une intention qui la domine, la prépare, la vérifie. Il s'y dessine des coupes et des accents d'intelligibilité, des coupes et des accents d'affectivité.

Digitized by Google

Est-il vrai que nos sentiments, nos gestes et nos paroles prennent, sous l'influence de l'émotion, une allure rythmée qui les oriente vers l'art ; et non seulement selon la durée, mais encore selon l'intensité, la hauteur et le timbre ?

*
* *

Nous savons d'expérience qu'une émotion peut produire des variations dans l'intonation, alors même qu'elle est trop faible pour déterminer un geste quelconque. On a étudié d'assez près les modifications d'émission et de débit, de durée, d'intensité, de hauteur que produisent la fréquence et l'amplitude de la respiration, la modification de tension des cordes vocales qui sont la suite immédiate de l'émotion, en même temps que les modifications du contenu du discours : choix des mots, ordre des mots, structure de la phrase.

L'intonation affective fait, avec l'intonation logique, la vie du discours. Des mouvements et des inflexions de la voix, comme des figures d'une danse et de l'enchantement d'une mélodie, se dégage une sorte de fascination. Il y a une chanson du langage, une musique du discours, qui suit les variations de la pensée ineffable, et qui précise singulièrement la généralité indéterminée de la conversation courante.

Mais l'émotion ordinaire, si elle introduit dans le discours un principe d'ordre et de diversité, l'affecte-t-elle *ipso facto* d'un caractère esthétique ?

Nous avons vu plus haut la doctrine de Spencer, et comment, selon lui, la déclamation, le récitatif, et enfin la musique sortiraient de la parole même, par la simple exagération et la simple systématisation des

Digitized by Google

phénomènes de la parole. Nous avons vu aussi toutes les difficultés que rencontre cette thèse en ce qui concerne l'origine de la musique. Que faut-il en penser, pour ce qui concerne l'origine de l'art phonétique ?

*
* *

On a cherché parfois dans la pathologie du langage la confirmation de cette doctrine qui rattache l'art verbal à la parole émue.

Chez les excités, il peut arriver que le discours revête une forme déclamatoire, emphatique, théâtrale. Le malade élève la voix, parle en orateur, avec des accents pathétiques, des inflexions variées d'intonation. Il peut aller jusqu'à chanter son discours, quelquefois rimé. Ce sont des vers, ou des vers libres, ou bien une prose cadencée, scandée (1) :

« Le vois-tu mon doux maître
Je me prosterne devant toi
Je me prosterne à deux genoux
Je me prosterne en ta présence
J'adore ta divine science
J'adore ton profond savoir
Si tu voulais me recevoir
Me recevoir en ton saint temple.
Tous nous retrouverions
Nos voix sublimes
Pour te chanter
Pour te louer
Pour te prier sans cesse
Pendant toujours. »

Telle est encore la «litanie déclamatoire» de Chaslin (2).

(1) Séglas, *Troubles du langage*, 37.
(2) Chaslin, *Sémiologie*, 34.

Digitized by Google

Ant., dément précoce, parfois débite des phrases tout à fait incohérentes avec un ton déclamatoire et convaincu, qui, si on n'entendait pas les paroles, pourrait faire illusion. Sa physionomie dénote des émotions qui ne paraissent pas très profondes, si même elles existent.

Telle est encore la verbigération de Kahlbaum. Le malade déclame sans cesse sur un ton théâtral et pathétique les mêmes phrases, souvent tout à fait insignifiantes, et parfois des mots vides de sens.

Quelquefois aussi on signale chez les persécutés des espèces d'incantations rythmées, accompagnant certains mots, ou certaines phrases intercalées dans le discours.

*
* *

Plus intéressant et plus significatif encore est le phénomène de la glossolalie.

Sans vouloir traiter en lui-même ce sujet que nous avons abordé ailleurs (1), nous pouvons citer quelques exemples particulièrement probants.

Antoine Court décrit une réunion organisée en l'honneur de la prophétesse Thibaude (2) :

« Bientôt l'esprit de la révélation s'empare de la prophétesse ; elle tombe en extase ; chacun est attentif dans un religieux silence. Enfin elle ouvre la bouche et commence par la louange du prédicateur (Court)... après cela elle chanta, elle parla un langage qu'on n'entendait pas, elle versifia, et il n'y eut aucune des dix-sept personnes dont la petite assemblée était composée

(1) Voir *La Religion et la Foi.*
(2) *Mémoires*, 79-81. Voir LOMBARD, 213.

Digitized by Google

qui n'eût son couplet en vers. Je me souviens encore des deux premiers qu'elle prononça en faveur de son mari et de deux autres qu'elle dit en s'adressant à un nommé Raud, dont les sentiments ne lui avaient pas été sans doute toujours favorables... Son mari était âgé et avait les cheveux gris. Elle lui parla en ces termes :

Et toi, mon pauvre grison
Je m'adresse à toi tout de bon.

« Et se tournant vers Raud, le prenant par les cheveux, lui dit :

Pour toi, avec tes cheveux tortus
Tu auras toujours l'esprit bossu.

« Son élégante verve était si animée que, comme je l'ai remarqué, chacun de l'assemblée fut honoré de son couplet. Elle ne le récitait pas, mais elle le chantait et l'accompagnait d'un air plus mélodieux qu'il n'était mesuré. »

On peut comparer à cet exemple déjà ancien une description plus récente de H. Bois (1).

Le sujet commence à parler ou à prier du ton ordinaire, puis la voix se hausse et s'amplifie, les bras gesticulent en cadence, le rythme s'installe, scande les phrases qui prennent l'allure ou la sonorité du plain-chant.

« Pendant qu'il (James MacDonald) priait, raconte Cardale, il commença à parler en langues ; au bout

(1) Henri Bois, 268.

Digitized by Google

d'un moment son discours devint un chant, ou plutôt une cantilène, toujours dans la même langue (1). »

Mlle Smith, de Flournoy, se sent souvent, malgré elle, poussée à parler en distiques rimés de huit pieds qu'elle ne prépare point, du moins à son dire, et dont elle ne s'aperçoit qu'au moment où elle a fini de les prononcer (2).

*
* *

Court juge à leur valeur les vers de dame Thibaude. Que nous apprennent les mirlitonnades que nous venons de citer et bien d'autres que nous nous sommes abstenus de citer ?

Il y a dans le surréalisme des formes inférieures de glossolalie, un effort pour le langage et contre le langage, un effort pour exprimer l'ineffable, la confusion sans parole, l'effusion mystique. D'où la griserie des sons étranges ou la confection élémentaire d'un pseudo-langage, rythmés par les larges coupes du sentiment : le tout dans un état d'excitation, d'enthousiasme, d'extatisme et de vertige, qui abolit toute censure et

---

(1) Lombard, 215. Dans son intéressante thèse (*De certains langages créés par des aliénés*, 1925), Cénac rapporte une belle observation de G. de Clérambault : « Nous avons vu deux fois un même épileptique en état second se livrer à ce que l'on pourrait appeler des exercices de virtuosité syllabique, plus spécialement sous forme de volubilité. Il émettait avec une rapidité extrême une sorte de phrase non chantée mais offrant le dessin d'une phrase musicale. Un motif assez long, formé de voyelles et de consonnes combinées d'une façon cocasse, était renouvelé avec des modifications qui rendaient soit complémentaires, soit symétriques toutes les portions de la phrase en cours, dont on prévoyait la longueur et dont on sentait venir la fin. »

(2) Chez Mlle Smith il est bien difficile de démêler ce qui est phénomène spontané et ce qui est fabrication volontaire.

Digitized by Google

élève au rang de réalité souveraine la parole libérée (1).

Ici interviennent les coupes des grands sentiments confus et monotones ; c'est un langage affectif avec sa violence, ses outrances, son exaltation et sa détente, ses insistances, ses répétitions, sa pauvreté, sa monotonie. Une verbigération, contre le parler riche, nuancé et fin de l'intelligence.

Ici interviennent aussi les habitudes phonétiques du sujet. On retrouve dans son parler glossolalique les procédés rythmiques de sa propre langue, ou ceux de la langue qu'il s'efforce maladroitement d'imiter : ainsi l'enfant qui commence à balbutier et qui accuse devant les mots eux-mêmes ce que l'on a appelé le sentiment du mot.

Ici intervient le besoin de rythme pour s'y reconnaître, pour ne pas se perdre en un fouillis impénétrable de langage.

Ici intervient enfin la puissance du rythme, que l'orateur est le premier à subir et qui lui sert en quelque sorte de tremplin pour son invention à mesure. Une intention et un calcul interviennent aussi. Car ici le sujet n'est pas entièrement libre. Il subit involontairement et inconsciemment, nous l'avons dit, les habitudes phonétiques d'une certaine langue et il vise plus ou moins consciemment et volontairement un genre spécial de paroles auquel convient, dans son esprit,

(1) « Il y a des êtres humains qui trouvent plaisir à jouer avec de longues combinaisons de syllabes dénuées de sens, ou à peu près : ainsi beaucoup d'enfants, ainsi les glossolales, qui donnent une signification religieuse à des mots et à des phrases dénués de sens, inintelligibles ; ainsi les Dadaïstes ; ainsi, pour en venir à une plus haute sphère, Rabelais qui s'amuse à des kyrielles de mots plus ou moins grossiers, plus ou moins dénués de sens, souvent comiques par leur simple sonorité. » Jespersen, *Mankind, Nation and Individual from a linguistic point of view*, 1925.

Digitized by Google

le nom de sacré. Il subit la fascination d'une forme métrique qui s'impose par sa solennité. Il subit le prestige d'une langue solennelle et sacrée.

Ce n'est donc point, même dans ces exemples privilégiés, simple exubérance motrice qui de soi-même tourne au rythme, simple décharge psychique, qui de soi-même tourne à l'art.

Le sujet vise une formule esthétique, non point par intention d'art certes, mais pour satisfaire à l'exigence à laquelle il obéit.

Tel sera dans la poésie primitive le rôle des refrains souvent inintelligibles, et de ces formes verbales étranges, où éclate le plaisir de l'obscur et de l'excentrique (1). Ces excentricités phonétiques sont souvent en relation avec des rituels religieux. C'est aussi un appel aux éléments affectifs, à l'ineffable, à ce qui déborde le langage ordinaire, et qu'on a besoin pourtant d'exprimer (2).

L'incantation magico-religieuse nous montre combien le style rythmé convient à des âmes naïves et volontaires, persuadées qu'elles contribuent à réaliser ce qu'elles souhaitent en le disant, en le répétant, en en faisant le geste. Tel est le sentiment primitif de la parole magiquement efficace (3).

C'est là une trouvaille naturelle et spontanée qui s'impose ensuite au langage religieux. Mais le sens esthé-

---

(1) SAPIR, *Abnormal types of speech in Nootke.*

(2) JESPERSEN, *Mankind*, 193.

(3) NIETZSCHE, *Le gai savoir*, 125 : « On voulut graver les désirs humains dans l'esprit des dieux, après que l'on eut remarqué qu'un homme retient mieux dans sa mémoire un vers qu'une phrase en prose. » Le rythme est une contrainte. Il engendre un désir irrésistible de céder, de se mettre à l'unisson. Il en sera de même des dieux. « On leur lança la poésie comme un lacet magique. » Enfin le rythme est apaisement, purification, décharge de l'âme.

Digitized by Google

tique de la parole harmonieuse s'ajoute et se superpose au sens de la parole magiquement efficace.

Il en est ici comme de la pensée magique. Elle a ses besoins violents et souvent aussi ses pratiques extatiques, ses états de vertige. Du désir violent surgissent des mouvements violents et confus, mais qui pourtant se systématisent dans le sens de leur objet ; il y a un plan d'action dans le désir qui se pense et qui se parle. Puis la magie excitée et créatrice interfère avec la magie calme et codifiée (1).

*
* *

Les formes arythmiques et rythmoïdes du langage passionné tendent vers le rythme et la musique du langage esthétique. L'art n'est pas la nature. Il se superpose à la nature. Si la langue préfigure la forme poétique, et surtout quand elle obéit aux impulsions affectives du parleur, l'art verbal consiste à styliser, à normaliser, à idéaliser le rythme naturel de la langue.

Si la poésie est dionysiaque par ses origines, elle est apollinienne dès qu'elle est poésie. L'exubérance qui fait irruption dans les mots, la violence de l'élan ne créent de rythme qu'à travers le prisme d'une intelligence ordonnatrice.

L'artiste met en forme cette matière encore amorphe. La tradition et les nuances de la pensée individuelle s'unissent pour composer le style. Des formes toutes prêtes, résultats de nombreux essais et de longs tâtonnements, conservées par la tradition, guettent la pensée souple et mouvante, qui se défend contre elles et ne

(1) *La Religion et la Foi.*

Digitized by Google

les revêt qu'après les avoir assouplies ; c'est une perpétuelle décomposition des formes et une perpétuelle recomposition. C'est un perpétuel effort vers une harmonie décorative, vers le rythme, vers la musique.

*
* *

La structure phonétique de la langue commande les traits essentiels du vers, comme la structure morphologique commande la littérature. « Là où elle se développe spontanément et où elle n'est pas l'imitation de quelque modèle étranger, la métrique consiste à styliser, à normaliser le rythme naturel de la langue (1). » C'est ainsi que le vers védique et le vers grec ancien ont un rythme fondé uniquement sur la succession des longues et des brèves (2). Faire un vers consiste à répartir d'une manière définie les longues et les brèves. « Le ton qui comporte simplement une élévation de la voix, et qui n'était accompagné d'aucun renforcement ni surtout d'aucun allongement de la syllabe, ne jouait dans le rythme et la versification aucun rôle appréciable (3). » Ainsi l'accent propre des mots, qui était un pur accent de hauteur, n'intervient à aucun degré.

Les anciennes oppositions de brèves et de longues et le rythme quantitatif ayant disparu plus ou moins tôt dans toutes les langues indo-européennes, de nouvelles métriques se sont fondées sur le nombre, l'accent, les jeux de timbre.

---

(1) Meillet, *Les Origines* ; cf. Sapir, 240.

(2) De plus une coupe qui ne coïncide nécessairement avec aucune coupe de sens et qui consiste dans le fait que, à place fixe, il doit y avoir une fin de mot.

(3) Meillet, *Aperçu*, 295.

Digitized by Google

Comme l'a bien montré Grammont, notre vers est devenu rythmique tout en restant syllabique : d'où une certaine discordance.

Un vers syllabique a un nombre fixe de syllabes, avec au besoin un point de repère quelque part (la césure de l'hémistiche), et rien de plus.

Un vers rythmique a un nombre fixe d'accents rythmiques ou de mesures déterminées par eux et un nombre de syllabes quelconque.

Or notre vers classique a un nombre de syllabes fixe avec un nombre de mesures qui ne l'est pas obligatoirement (1).

*
* *

« Le métier de poète consiste à exprimer les mouvements lyriques de l'âme dans un rythme réglé par la tradition. » Ce qu'il y a en nous d'individuel et de profondément concret ne saurait être exprimé par le langage utilitaire ; c'est surtout en se servant du son des mots et du rythme des phrases que le poète s'efforce de nous suggérer l'état affectif inexprimable qu'il veut nous faire partager. Ce qui, dans le langage artificiel, subsiste du langage naturel, à savoir sa valeur sensible, sert à exprimer ce qui, dans la conscience, n'est pas encore proprement la pensée.

Mais cette sensibilité individuelle recherche l'équi-

(1) Grammont, 473. Voir, sur l'esprit d'indépendance dans la prosodie anglaise à la grande époque et l'interaction de la loi syllabique et de la loi accentuelle, Legouis, 253. Sapir écrit (245) : « La base dynamique de l'anglais n'est pas la quantité, mais l'accent, l'alternance de syllabes accentuées et inaccentuées. Ce fait gouverne le développement du vers anglais. » Il me semble que Sapir ne marque pas assez nettement le caractère rythmique du vers français.

Digitized by Google

libre sonore de la composition verbale, et, pour l'atteindre, il lui faut, jusqu'à un certain point, subir une mélodie décisive et stéréotypée. Nos règles prosodiques n'ont-elles pas tiré du langage français tout le chant qu'il contient ?

Le poète se trouve devant un système de mètres qui ont affirmé leur valeur au cours des temps et grâce à elle survécu ; et pourtant il doit faire coïncider avec cette convention préalable et fixe en apparence la modulation de sa sensibilité individuelle. Ici comme partout l'art est un compromis entre deux extrêmes : la sensibilité ineffable, multiforme et asymétrique et la construction régulière, le genre caractérisé.

Certains artistes ne peuvent ou ne veulent assujettir leur rythme intérieur à des rythmes préétablis (1). Ils prétendent rejeter tous les codes fondés sur les habitudes de l'oreille et de l'esprit, s'affranchir de toute formule, couper le langage à la mesure de l'émotion seule ; dessiner des fragments musicaux sur le modèle de leurs idées affectives, sans égard à des lois fixes de quantité, de nombre, de timbre ou d'accentuation (2).

Un plan fixe, un chiffre précis de pieds et de syllabes, crée sans doute dans l'esprit du lecteur « un état de

(1) Il y a du reste, dans les techniques poétiques les plus rigoureuses, à côté des éléments d'obligation, des éléments d'option et de liberté. Ainsi l'obligation du dactyle au cinquième pied de l'hexamètre latin ; le choix du spondée ou du dactyle pour les quatre premiers pieds de l'hexamètre ; la liberté du choix des sonorités. Voir ROMAINS et CHENNEVIÈRE.

(2) On nous dit que la technique alexandrine, « en gâtant et durcissant la sensibilité de l'artiste, en disciplinant l'oreille qui ne laisse plus passer que les rythmes primaires et les sonorités homophones, a laissé dormir dans les profondeurs du français tout un trésor de délectation que le prosateur de son côté occupé à d'autres recherches et entraîné par le cours uniforme de l'écriture n'a pas su méthodiquement utiliser ». CLAUDEL, *N. R. F.*, 1925, 565. LAMARTINE parle de même de cette gamme infinie qu'aucune prosodie ne suffit à noter.

Digitized by Google

facilité et de bonheur ». « Il est constitué dans un état harmonieux. Il sent ses mouvements et ses pensées adoptés par l'ordre éternel. Il est détaché du hasardeux et du quotidien. Il dort (1). »

Mais le danger de ce mètre régulier, c'est la monotonie. Les maladies de notre prosodie sont la cheville, le tiroir ou énumérations indéfinies, le cliché, l'accouplement d'une rime morte avec une rime vivante (2).

Cette révolte contre la métrique traditionnelle peut nous donner quelque idée des tâtonnements par lesquels cette dernière s'est établie. Une versification irrégulière a dû précéder la versification régulière (3).

Le vers ne serait-il pas la simple transcription en mots rythmés de l'émotion individuelle (4) ; assujetti par conséquent à varier avec elle, loin d'être un moule tout prêt à recevoir les émotions que les générations successives lui conféraient ? Le rythme d'un vers ne doit-il pas être, non pas une convention préalable et fixe, mais une modulation proportionnée à l'émotion et déterminée par elle ? Ainsi toute règle rythmique ou harmonique ne serait que néant, chaque poète ayant son rythme à lui, sous peine de n'être pas poète (5). « Le vers libre est fragment musical dessiné sur le modèle

(1) Claudel, *N. R. F.*, 421.

(2) En sens inverse, Grammont montre à merveille (458-459) toute la souplesse de l'alexandrin acquise au cours de son évolution depuis le XIIe siècle et qui le rend comparable à un poème en vers libres et susceptible à peu près des mêmes moyens d'expression fondés sur le changement de rythme.

(3) Voir Grammont, *Revue des Langues romanes*, 1924, 477. Voir aussi Pedro Enriquez Urena, *La versificacion irregular en la poesia castellana*, Madrid, 1920.

(4) « Le vers n'étant après tout que la stylisation du langage et étalon de notre attitude sonore », *N. R. F.*, 1er novembre 1925, 422.

(5) Camille Mauclair, *La religion de la musique*, 206.

Digitized by Google

de l'idée émotive et non plus déterminé par la loi fixe du nombre (1). »

Si l'on suivait l'évolution de la poésie française au XIXe siècle, on verrait ainsi s'établir « une libération non compensée de la prosodie ». Les créateurs du vers-librisme ont respecté la rime et rejeté toute obligation de rythme. Leurs successeurs ont fini par abandonner la rime et tout effet sonore régulier. « Si bien que le vers ainsi entendu ne se distingue de la prose qu'en vertu d'une décision subjective qui ne se manifeste au lecteur que par le moyen de la typographie (2). » C'est ainsi que le vers n'est plus dépendance du nombre ou de l'accent et d'une certaine régularité de rapports de sons, « mais libre part du mouvement infini, pouvant prendre vie et forme sans autre élément constitutif que sa puissance d'impulsion ».

Or la beauté des vers les plus libres ne peut dépendre que d'une mathématique de plus en plus subtile, mais toujours rigoureuse, de successifs rapports de nombre par exemple, et ensuite de l'accord exact de

---

(1) Remy DE GOURMONT, *Esthétique de la langue française*, 249. Voir G. KAHN, *Symbolistes et décadents*, 314 : « Le vers individualiste... non pas une formule plus large que celle du vers romantique, mais une formule élastique, qui, en affranchissant l'oreille du ronron toujours binaire de l'ancien vers, et supprimant cette cadence empirique qui semblait rappeler sans cesse à la poésie son origine mnémotechnique, permet à chacun d'écouter la chanson qui est en soi et de la traduire le plus strictement possible. C'est à cause de la largeur même de son ambition que le vers libre, s'il a des définitions, n'a pas de prosodie, et, quand il en aura une, ce ne pourra être un petit code fondé sur des habitudes de l'oreille et la tradition comme l'antérieure prosodie, mais une poétique tenant compte des lois du langage et de l'émotion artiste. »

(2) ROMAINS et CHENNEVIÈRE, *Petit traité de versification*. « Des vers qui n'ont ni nombre fixe de syllabes, ni rythme fixe, ni cadence (assonance, rime ou autre), ni repère ne sont point des vers. » GRAMMONT, *Revue des Langues romanes*, 1924, 477.

Digitized by Google

ces nombres avec la pensée. De telles contraintes s'accordent-elles de la pleine liberté (1) ?

*
* *

Quel que soit le mètre, c'est la concordance des divisions logiques et affectives du discours avec le canevas rythmique qui est en somme la loi essentielle de la poésie. Le rythme poétique dépend essentiellement du mouvement de la pensée et de l'émotion. Il n'y a pas de coupes rythmiques qui soient expressives par elles-mêmes. Le rythme devient expressif au moment où l'idée s'y prête et les techniciens ont bien établi que les coupes qui sembleraient exprimer par elles-mêmes dans leur nudité abstraite la rapidité ou la lenteur, ne puisent que dans l'association du sens avec la forme cette puissance d'expression. Il suffit de se reporter au beau livre de Grammont pour trouver établie sur de nombreux exemples la démonstration de cette vérité.

*
* *

Le rythme repose tantôt sur des alternances de syllabes longues et brèves, tantôt sur un nombre défini d'accents toniques ou de syllabes. La versification, toujours fondée sur la musicalité et le rythme, peut, si l'on fait abstraction de la musicalité, chercher

(1) Grammont montre (48) comment la rime est absolument indispensable à toute espèce de vers libres. C'est elle qui marque où les vers finissent. Sans elle il n'y a qu'un seul des moyens d'expression fondés sur le rythme qui soit possible, celui qui provient du contraste des mesures lentes ou des mesures rapides ; tous les autres sont rigoureusement exclus. Les effets dus à la discordance entre le rythme et la syntaxe sont exclus, et la couleur vocalique disparaît en partie. Même les effets reposant sur le jeu des consonnes ne peuvent plus se déployer avec la même intensité.

Digitized by Google

ses principes dans la valeur temporelle des sons, dans la quantité des syllabes comme chez les Romains et les Grecs : c'est le système prosodique ; ou bien dans le nombre des syllabes et l'agencement des accents du langage ; c'est le système rythmique et le cas du vers français ; l'un et l'autre système impliquant la présence de temps marqués et de césures, sans lesquels il n'y a point de rythme ; et les deux systèmes pouvant se combiner, comme c'est le cas dans certaines langues, en allemand par exemple (1). Dans la versification védique et grecque, le rythme est fondé uniquement sur la succession de syllabes longues et brèves et sur la césure. La place du ton est indifférente.

Dans la versification rythmique, c'est l'accent qui doit tomber sous le temps marqué. Le vers est un jeu de syllabes fortes fixes.

Dans la versification prosodique, la tâche du poète consistait à amener à certaines places, à intervalles réguliers, des portions de mots aptes à être prononcées fortes, c'est-à-dire à recevoir les temps marqués. Or il est plus naturel de prononcer avec force une syllabe longue, ou bien une brève suivie d'une autre brève, qu'une brève suivie d'une longue. Le poète amenait donc sous le temps marqué soit une longue, soit une couple de brèves. Ce temps marqué pouvait tomber

(1) Tout ce qui constitue le rythme peut organiser une prosodie. C'est ainsi, par exemple, que la versification chinoise repose essentiellement sur des correspondances de sons et de hauteurs à des places déterminées d'avance. « Syllabe-groups — so and so many syllables per rythmic unit — and rythme are therefore two of the controlling factors in Chinese prosody. The third factor, the alternation of syllables with level tone and syllables with inflected (rising and falling) tone, is peculiar to Chinese. » SAPIR, 246.

Digitized by Google

indifféremment sur la syllabe musicalement accentuée ou sur une autre.

Mais cette versification a cessé d'être en harmonie avec la nature de la langue, quand la force s'est fixée sur les anciennes syllabes aiguës. Désormais ce furent des syllabes fortes fixes que le poète dut amener sous les temps marqués, et ces syllabes fortes fixes ne furent autres que les syllabes accentuées. Il s'en est suivi, après une période indécise où la quantité se détermine d'après l'accent, la disparition de la quantité prosodique, le nombre fixe des syllabes et la substitution du système rythmique au système prosodique (1).

L'histoire de la versification française aurait à étudier, comme l'a bien dit Gaston Paris, la naissance de la versification rythmique en latin et à montrer ses transformations jusqu'aux plus anciens vers français qu'il y aurait lieu de comparer à ceux des autres pays romans.

A ce moment les grands principes de notre versification sont établis ; sauf que l'assonance se présente aux lieu et place de la rime.

Le Moyen âge nous offre une grande richesse de constructions rythmiques. Les innovations du XVIe et du

(1) Voir, sur toutes ces questions, HAVET, *Traité de métrique*. Le principe de la versification nouvelle fut la coïncidence des temps marqués du vers avec les accents des mots, coïncidence qui, aux siècles classiques, n'avait été ni recherchée ni évitée par aucun poète. Ce principe a d'abord été appliqué d'une façon incomplète et imparfaite. Les premiers poètes chrétiens qui ont employé la versification rythmique, comme Commodien, ont un vague souvenir de l'équivalence classique entre un couple de brèves et une longue : de là vient que leurs vers ont un nombre de syllabes variable. L'accent ne joue qu'un rôle indirect ; il sert, quand un mot a plus de deux syllabes, à déterminer la quantité de la pénultième, etc... La tradition de la prosodie se perdit définitivement avec le sens de la quantité : le nombre des syllables devint fixe.

Digitized by Google

XVIIe siècle ont restreint cette liberté : exigence de l'alternance des rimes féminines et masculines, interdiction de l'hiatus, rime pour l'œil.

L'époque moderne s'est affranchie de certaines de ces entraves, par exemple de la raideur de la césure et de l'interdiction de l'enjambement. Elle subit les autres avec beaucoup de docilité (1).

*
* *

Cette absence de la quantité naturelle dans la plupart des langues modernes est, pour Hegel, une suite de la spiritualisation du langage. A la quantité des syllabes, la force de la signification s'est substituée. « Le sentiment que l'esprit a de sa liberté s'oppose à ce que le côté temporel du langage se maintienne dans sa réalité objective, se laisse façonner et coordonner pour lui-même de façon indépendante (2). »

En grec et en latin, la syllabe radicale, par les formes de flexion et de conjugaison s'épanouit en une variété de sons qui résonnent différemment à l'oreille. Le radical n'est pas la dominante principale ou unique. Au contraire, dans l'allemand moderne, le mot reste concentré en lui-même. La signification impose l'accent ; la longueur et la brièveté des autres syllabes disparaissent en quelque sorte. L'accent dépend du sens et non pas du son ; au lieu de faire attention à la longueur et à la brièveté des syllabes, nous n'entendons que lui.

La versification prosodique a donc un caractère

(1) Gaston PARIS, préface au livre de TOBLER.
(2) *Esthétique*, IV, 250.

Digitized by Google

plastique, compact et solide. Plus la pensée se spiritualise, plus elle se dérobe à cette forme extérieure. L'accent de l'âme retentit plus fortement dans le son des mots affranchi de la quantité des syllabes, orienté vers la pure musique de la rime et des assonances : musique qui, étant la vie même du son, compense ce que le langage a perdu en valeur de durée, et ce qu'il risque de perdre sous la domination exclusive de l'accent de signification (1).

Renouvier montre, avec une égale vigueur, que le rythme de notre vers est un rythme de nombre et de force et non pas de temps.

Sans doute l'alexandrin étant composé de douze syllabes, il faut bien que le temps nécessaire pour le prononcer ait une certaine valeur moyenne — dont on s'écarte plus ou moins. Mais cela ne prouve pas que le sentiment de cette durée (quoique fort heureusement adaptée à la durée normale de l'expiration) soit un des éléments essentiels du sentiment du vers. S'il en était ainsi, l'oreille exigerait l'égale durée du vers, ou répugnerait tout au moins à de trop grands écarts.

Or on constate des écarts considérables. Comparons par exemple les deux vers :

Le duel reprend. La mort plane. Le sang ruisselle

et

Il appela les plus hardis, les plus fougeux.

(1) Hegel, IV, 230. Cf. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, 32. Dans le vers antique l'accent est donné avec le schéma du vers ; il est déterminé par la prosodie. Dans le vers allemand il dépend de la signification. La quantité n'y est pas indifférente. Mais elle est, en partie, un produit de l'accent. L'accent de mot passe, en grec, de la syllabe radicale à la syllabe de flexion. L'accent allemand reste sur le radical. Ici encore l'élément formel est négligé au profit de l'élément significatif. Voir aussi Westphal, *Metrik der Indogermanischen und Semitischen Völker*.

Digitized by Google

Les différences de temps, bien loin d'être atténuées par la récitation, doivent souvent être accusées en vue de l'effet à produire.

L'histoire de la versification constate donc la substitution des intervalles mesurés par le nombre de syllabes groupées autour d'un accent, aux intervalles mesurés par le moyen de la durée, comme dans la musique : victoire de l'accentuation sur la quantité, dernier degré de séparation de la poésie et de la musique (1).

* * *

En est-il vraiment ainsi ? Y a-t-il ici victoire de l'intelligence, ou simple utilisation d'un accident phonétique ? La transformation de l'accent de hauteur en accent d'intensité paraît bien résulter de la rupture de la synergie musculaire qui règle le débit expiratoire,

(1) Cf. Dechevrens, *Composition musicale et composition littéraire*, 1910. Au point de vue musical la poésie tonique n'a pas de rythme déterminé. Elle ne fait pour ainsi dire qu'imposer les jalons par ses accents, qui doivent toujours coïncider avec les temps forts du rythme. Les syllabes du vers n'ayant aucune quantité déterminée, elles ne peuvent non plus imposer aucune durée longue ou brève aux sons mélodiques. Ainsi la poésie tonique a étendu la faculté que possède la parole humaine de s'adapter au rythme du chant. La poésie métrique, au contraire, impose à la musique ses pieds rythmiques. Cf. Cournot, *Traité de l'enchaînement*, 414 : « Les deux éléments principaux de la prosodie des anciens (dont la distinction très nette faisait de leurs langues une vraie modulation musicale), la quantité et l'accent tonique, ont été oblitérés l'un et l'autre, le dernier surtout, de manière à se confondre sensiblement avec l'accent frappé qui, dans nos langues modernes, est destiné à mettre en relief la syllabe dominante et à constituer l'unité du mot. Il est impossible de méconnaître dans cette altération séculaire l'effet d'une loi générale en vertu de laquelle l'idée tend à l'emporter sur les moyens matériels d'expression et l'esprit sur les sens, non sans préjudice pour l'art dont la perfection consiste à saisir le point juste où l'idée et l'expression sensible se font ressortir mutuellement, sans que l'une efface l'autre. »

Digitized by Google

sans qu'on puisse assigner à cette rupture des causes bien déterminées (1). L'histoire du langage nous montre comment, de systèmes écroulés, des fonctions permanentes tirent les éléments de nouveaux systèmes.

*
* *

Au contraire Scoppa avait cru démontrer que le vers antique reposait comme le vers moderne sur le nombre et l'accent. Le raffinement de poètes lettrés aurait introduit la quantité dans la prosodie à côté de la distribution des accents ; mais cette règle, difficile à d'autres qu'à de purs lettrés, n'aurait pas tardé à disparaître (2).

L'argument de Scoppa est assez faible. Le vers latin conserverait son harmonie quand on le récite en accentuant les mots, mais sans s'occuper de la quantité des syllabes ; il la perdrait, quand, en observant la quantité prosodique, on change la place des accents.

L'harmonie du vers latin prononcé à l'italienne est-elle l'harmonie du vers latin ?

Si Scoppa cherchait à ramener le vers antique au vers moderne, Becq de Fouquières a cherché à ramener le vers moderne au vers antique, en donnant comme mesure à l'alexandrin français le temps de l'expiration

D'après lui, l'unité de mesure du langage poétique est l'intervalle de temps qui s'écoule entre deux inspirations. C'est l'appareil respiratoire qui scande le discours et le divise en parties toujours égales entre elles. Et ce temps devient sensible à l'oreille par la

(1) Voir Roudet, *Éléments de phonétique générale*, 37.
(2) Cf. Renouvier, *Critique philosophique*, 1886, t. II.

Digitized by Google

production d'une même somme d'impressions acoustiques. La voix et l'oreille se sont réglées mutuellement sur une même unité de mesure.

Or le nombre auquel l'oreille se montre le plus sensible étant le nombre douze — le plus aisément divisible —, la durée du vers fondamental se décompose en vingt-quatre unités de temps, puisqu'une longue équivaut à deux brèves. Les différents groupes harmoniques du vers, par exemple les quatre anapestes qui le constituent, sont marqués par un accent rythmique placé au temps fort. Le nombre des accents rythmiques augmente ou diminue comme le nombre des unités de temps.

Au vers ainsi temporellement constitué la rime achève d'assurer sa mesure. La rime clôt le temps respiratoire (1). Aussi, à mesure que le rythme se libère, elle tend à devenir de plus en plus riche et de plus en plus exacte.

*
* *

Les faits sont bien plus complexes, et il y a quelque simplicité à faire de l'hexamètre le vers fondamental imposé par le rythme respiratoire. Sans entrer plus avant dans la critique, les vers sont loin de présenter cet isochronisme que voudrait la théorie, et il semble bien que le temps poétique dépende de la signification du vers, de l'association du sens à la coupe rythmique (2), de l'accentuation des groupes rythmiques. Toute syllabe qui marque une forte division du sens

(1) Becq de Fouquières remarque justement qu'elle a, dans le système antique, son équivalent dans la terminaison obligée de la fin du vers.

(2) Voir les critiques de Combarieu, 234; de Lote, 117.

Digitized by Google

l'emporte en durée sur celles dont elle est encadrée. Peut-être n'y a-t-il pas de longueur absolue frappant certaines syllabes ou certains groupes, et tout dépend-il, dans la mesure de notre vers, de la valeur psychique des éléments qui le constituent.

*
* *

J'ai dit plus haut que c'est la concordance des divisions logiques et affectives du discours avec le canevas rythmique qui est en somme la loi essentielle de la poésie. Le rythme poétique dépend essentiellement de la pensée et de l'émotion (1) ; beaucoup plus en tout cas que de la forme rythmique elle-même. Il n'y a pas de coupes rythmiques qui soient expressives en elles-mêmes et par elles-mêmes. Il faut admettre comme un principe général que toute l'expression poétique résulte de l'association de l'idée et de la forme. Le rythme et la sonorité ne deviennent expressifs que si l'idée s'y prête (2).

Certes il y a dans la mesure en elle-même comme une préparation à un certain effet. Comme l'a bien montré Grammont, si l'on prend pour exemple l'alexandrin français, des mesures de moins de trois syllabes expriment la lenteur, l'action qui dure :

> Et le pâle désert | rou|le sur son enfant
> Le flot silencieux de son linceul mouvant. (Musset.)

---

(1) Et c'est probablement la raison pour laquelle l'alexandrin français s'est assoupli et pourquoi la forme binaire de l'alexandrin de Malherbe a fait place à des coupes plus complexes.

(2) Grammont montre admirablement (91) comment par un simple artifice rythmique le poète peut exprimer les sentiments les plus profonds de son personnage.

Digitized by Google

ou la mise en relief :

Lazare notre ami | dort |. Je vais l'éveiller. (HUGO.)

alors que des mesures de plus de trois syllabes expriment la rapidité :

Le Parnasse, où, le soir, las d'un vol immortel,
Se po|se, et d'où s'envole | à l'aurore, Pégase. (HEREDIA.)

D'une manière générale, la discordance entre le nombre et la durée des syllabes produit des effets très nets.

Mais c'est justement dans l'association du sens et de la forme que la coupe rythmique prend sa puissance d'expression. Il suffit de se reporter au beau livre de Grammont, pour trouver, établie sur de nombreux exemples, la démonstration de cette vérité. Les vers où il y a discordance entre le rythme et le sens sont de mauvais vers.

Une mise en équilibre parfaite avec l'atmosphère ambiante suggère le rythme évocateur, détermine les rapports de longueur et de mouvement des périodes, de timbre et de poids des épithètes. L'artiste a parfois ses coupes avant d'avoir ses phrases, mais parce qu'il a présent à l'esprit le schéma de ses phrases : « Figurez-vous que, l'autre jour, Flaubert me dit : « C'est fini, je n'ai « plus qu'une dizaine de pages à écrire, mais j'ai toutes « mes chutes de phrases. » Ainsi il a déjà la musique des fins de phrases qu'il n'a pas encore faites ! Il a ses chutes, que c'est drôle ! hein ? (1). »

(1) *Journal des Goncourt*, I, 14.

Digitized by Google

*
* *

L'harmonie du langage poétique obéit aux mêmes lois. La recherche de la musicalité constitue une bonne part de l'art du poète et du plaisir poétique. Musset disait justement : « Il n'y a pas de si belle pensée devant laquelle le poète ne recule, si la mélodie ne s'y trouve pas. » Toute poésie vise à donner l'impression de mots associés en vue de la transcription musicale d'une pensée, l'impression de mots qu'on reconnaît pour les avoir entendus et dits, mais qui apparaissent de façon neuve ; la recherche exquise de la couleur du son, la recherche des rapports de sonorité, des inflexions indéfinies, des réactions tonales de chaque mot sur les autres, a toujours éveillé et satisfait la sensibilité poétique. Sully-Prudhomme écrit : « La versification pourrait se définir l'art de faire bénéficier le plus possible le langage des qualités agréables et éminemment expressives du son. »

Il y a d'abord la rime, mais il n'y a pas que la rime.

Nous avons déjà vu le rôle qu'elle joue au point de vue rythmique, comme compteur du vers (1). A mesure que le rythme devient plus varié, plus souple et moins saisissable, les rapports de sonorité deviennent plus stricts et plus riches.

L'assonance du Moyen âge, simple rappel d'une voyelle dans la dernière syllabe de chaque vers, a dis-

(1) Lorsqu'il y a enjambement, la sensation de l'unité de mesure est momentanément suspendue ; marquée par la rime seule, elle ne se reconstruit que rétrospectivement dans l'esprit et dans l'oreille, quand la seconde rime vient raviver la première. La deuxième rime rétablit dans l'oreille de l'auditeur une sensation momentanément affaiblie en vue d'un effet supérieur. Voir Becq de Fouquières.

Digitized by Google

paru dans la versification classique, remplacée par la stricte obligation de la rime, qui comporte au moins l'identité de la voyelle finale et de toutes les lettres qui la suivent.

A l'époque romantique, la rime gagne de l'importance à mesure que la liberté rythmique s'affirme et s'accentue. Et cette importance a conduit à la rime cultivée pour elle-même, à la recherche de la rime riche, qui fait de la versification un exercice artificiel de pure virtuosité. Alors qu'en sens inverse, le verslibrisme, bouleversant les règles qui concernent la structure et l'ordre des rimes, tend à dissoudre toute versification, puisque cette liberté de la rime s'accompagne d'une inégalité arbitraire dans la longueur du vers, d'un bouleversement rythmique équivalent.

La rime, comme la cadence, donne l'impression de l'unité. Mais ce n'est point sa seule vertu. Elle assure la musique du vers (1). Elle donne à la pensée un caractère étrange d'achèvement et de prédestination (2). Elle termine l'impression de nécessité et de perfection définitive par laquelle la poésie enchaîne l'attention.

D'autres poètes rétablissent la rigueur du rythme et se passent de la rime, posant en principe que, si la cadence du vers garde une précision et une rigueur qui suffisent à marquer les limites de chaque vers et de chaque strophe, la rime devient inutile et les rapports de sonorité qui doivent exister dans la poésie peuvent prendre des formes beaucoup plus variées et plus sou-

(1) La fin du vers est une place particulièrement sensible. Par l'art du poète des phrases tout à fait triviales s'anoblissent à la fin du vers :

Laissez tomber exprès des épis, disait-il.

(2) Schopenhauer, III, 234 et suiv.; 254. Tobler, *Le vers français*, 168.

Digitized by Google

ples. Une poésie bien rythmée, disent-ils, n'a pas besoin que la fin de chaque vers soit marquée nettement par une rime complète ; de simples rapports de sonorité, soit des voyelles seules, soit même des consonnes seules, peuvent suffire à ce rôle. Et il n'est pas besoin qu'ils figurent formellement à la fin du vers (1).

*
* *

Il faut tenir compte aussi, nous l'avons vu, du rôle mélodique de la rime. Mais la musique de la fin du vers pose le problème entier des sonorités poétiques.

Ce problème de l'harmonie poétique est difficile, et presque tous les poètes et les techniciens y ont échoué. Quand on parle musique, le sens de ce mot est très clair, parce que les sons musicaux sont strictement mesurables et bien nettement définis : leur comptabilité est réglée par des lois très précises. Au contraire, quand on demande pourquoi un vers est harmonieux, les plus fins connaisseurs sont embarrassés.

Les linguistes ont certainement fait avancer la question. On sait qu'on peut classer les voyelles et les consonnes suivant la façon dont elles sont articulées; par exemple il y a des voyelles palatales (point d'articulation situé vers la partie antérieure du palais) *i*, *u*, *é*, *è*, *eu*; ce sont des voyelles claires et, parmi elles, *i* et *u* sont des voyelles aiguës. Il y a des voyelles non palatales (celles qui se prononcent vers la partie postérieure du palais ou au niveau du voile du palais), par exemple, *a*, *o*, *ou* : voyelles graves, les unes sombres, comme *o* et *ou*; les autres éclatantes, comme *a*, *é*. Il

(1) Jules Romains et Chennevière.

Digitized by Google

a des voyelles nasales, qui appartiennent à la même classe que la voyelle orale qu'elles ont comme substratum, mais qui sont comme voilées par la nasalité.

On peut faire la même analyse pour les consonnes (liquides, spirantes, chuintantes, etc...).

Or ces phonèmes, par leur qualité intrinsèque, se prêtent déjà plus ou moins à la valeur expressive des mots. Une voyelle claire se prête volontiers à l'expression de la ténuité, de la légèreté, de la douceur :

Mon aile me soulève au souffle du printemps (1) (MUSSET),

une voyelle sombre à celle de la lourdeur, de la gravité, de la tristesse :

Elle écoute. Un bruit sourd frappe les sourds échos (HUGO),

une voyelle nasale exprime volontiers la lenteur, la nonchalance :

Elle penche vers moi son front plein de langueur (MUSSET).

Les consonnes nasales expriment volontiers la douceur, la mollesse, la langueur, la timidité :

Reposait mollement nue et surnaturelle (HUGO)
Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache (RACINE).

Un son éclatant et aigu est plus apte à exprimer une émotion vive qu'une émotion sourde et comme voilée. Les sons du langage ont, suivant leur timbre, une valeur affective qui les prédétermine à l'expression de certaines nuances affectives.

---

(1) J'emprunte mes exemples au livre de GRAMMONT.

Digitized by Google

Mais encore faut-il que le sens s'y prête, et la suggestion du sens renforce chez le diseur comme chez l'auditeur l'effet du timbre, d'ailleurs extensible et modifiable dans une certaine mesure.

Mais il n'y a encore ici qu'une remarque banale et sur laquelle même on a parfois trop lourdement épilogué. La grande originalité du très beau livre de Grammont est d'avoir fait observer que l'harmonie des vers résulte d'un jeu de timbres, de la correspondance des voyelles groupées par deux ou par trois et de la répétition, au cours du vers, parfois à plusieurs reprises, d'un certain arrangement de voyelles.

Par exemple dans ce vers de Hérédia :

1	2	3	4
La Floride	apparut	sous un ciel	enchanté.

vers construit en triades, la première et la seconde triade, la troisième et la quatrième se correspondent, quant à leurs éléments vocaliques :

1 Non palatale éclatante, non palatale éclatante, palatale aiguë
2 — — —
3 Non palatale sombre, palatale nasalisée, palatale claire
4 Non palatale nasalisée, palatale nasalisée, palatale claire

Si les groupes qui se correspondent se suivent immédiatement ou sont disposés de façon symétrique, le vers est harmonieux ; si la correspondance n'existe pas, il n'y a pas d'harmonie ; si la correspondance n'est pas disposée de façon symétrique, il y a peu d'harmonie. Les vers peu harmonieux sont ceux qui ne peuvent être ramenés à aucune formule. Aucun groupement de voyelles qui fournisse une correspondance n'est possible, et l'oreille reste désagréablément impres-

Digitized by Google

sionnée par cette suite de sons qui se suivent sans ordre et sans loi (1).

L'effet des timbres interfère naturellement avec l'effet du rythme. Il convient aussi de faire entrer en ligne de compte l'effet des consonnes et, s'il y a lieu, la position du vers dans la strophe, le rapport de la musique du vers à la musique de l'ensemble dont il relève, l'assonance complexe qui unit entre eux les différents vers d'une strophe (2).

Mais, il faut le répéter une fois de plus : sauf certaines harmonies vagues, qui ne dépendent que de la valeur musicale des mots, l'harmonie poétique est singulièrement renforcée par l'idée elle-même. Il y a continuelle interaction du son et du sens. Le poète trouve d'emblée une sonorité symbolique, ou bien il fait subir à différentes combinaisons phonétiques une série d'épreuves et de corrections, jusqu'à ce que le sentiment qui fait naître en lui cette musique verbale s'accorde avec la pensée qu'elle représente. Il s'établit de proche en proche comme une sorte de vassalité tonique entre les mots dominateurs et ceux qu'ils appellent pour la construction de la phrase.

---

(1) Par la même méthode, GRAMMONT établit (338) que les hiatus agréables sont ceux qui présentent une modulation ; c'est-à-dire que les deux voyelles en contact ne se présentent pas avec la même ouverture buccale, que la première est plus fermée ou au contraire plus ouverte. L'hiatus est désagréable quand il n'y a pas de modulation, quand les deux voyelles ne sont que la même voyelle répétée. Ici encore le sens joue un rôle considérable en rendant l'hiatus expressif, en le justifiant, en l'imposant même.

(2) Peut-être y aurait-il lieu de tenir compte également de la longueur et de l'accentuation des voyelles. Voir LOTE, 425. En tout cas, il n'y a pas seulement harmonie au sein d'un même vers. L'harmonie joue dans la suite des vers. Il y a des répétitions d'un vers à l'autre :

> Je vois un port rempli de voiles et de mâts
> Encore tout fatigués par la vague marine
>
> (BAUDELAIRE, *Parfum exotique*).

Digitized by Google

Le poète, et après lui le déclamateur et le diseur accentuent et retiennent les sonorités qui leur paraissent s'harmoniser avec le sens du texte. La musique poétique n'est juste, expressive et agréable que s'il y a comme une intention qui la supporte et se mire dans son développement.

Par exemple, un rappel de sons peut produire une impression d'insistance et de renforcement lorsque la situation l'appelle :

Tu frémiras d'horreur si je romps le silence

ou bien une impression choquante, lorsqu'il est injustifié :

Non, il n'est rien que Nanine n'honore.

En dire plus long, ce serait vouloir retracer, d'après les spécialistes, l'histoire de la prose littéraire et de la versification. Nous devons nous en tenir à ces généralités. Au début de toute civilisation, le goût s'amuse avec ces qualités plastiques et musicales des sons du langage, avec cette interaction du son et du sens. Certaines périodes, certaines coupes, certains mètres, certaines combinaisons sonores se précisent et s'imposent ; les qualités naturelles de la langue, les conditions sociales, le génie de quelques-uns aident à fixer cette tradition, qui se défait, à peine constituée, devant des exigences nouvelles, sous la poussée des changements phonétiques, grammaticaux, sociaux. Les linguistes suivent cette histoire aussi précisément qu'ils le peuvent ; par exemple, ils ont tâché d'établir les raisons de la prosodie antique, les raisons du passage de l'accent musical à l'accent d'intensité, et, au sein d'une même

Digitized by Google

langue, les raisons des changements survenus. Le même effort d'invention, qui aboutit aux formes constituées, conduit à les dépasser. La spontanéité individuelle innove selon la tradition, ou, à certaines époques de moindre stabilité, vers l'anarchie artistique. Les formes littéraires se font et se défont, et le génie et le goût travaillent selon les cas à leur maintien ou à leur disparition.

*
* *

La poésie et les images.

Le plaisir poétique est d'abord un plaisir musical. Mais il contient en outre, par la puissance du discours, des éléments logiques et plastiques, et comme tel il est plus orienté que la musique vers les images visuelles. Sans vouloir reprendre en détail, à ce propos, tous les points dont nous avons déjà traité ailleurs, il nous faut marquer à grands traits cette aspiration musicale et plastique qu'il y a dans le plaisir poétique.

La poésie est langage intellectuel, langage émotionnel, langage musical. A mi-chemin entre la musique et le langage intellectuel ; oscillant entre les deux termes ; parfois, chez certains artistes ou à certaines époques, tout près de n'être qu'un jeu de formes sonores ; parfois tout près de se perdre dans l'intellectualité du discours logique. Parfois aussi s'étalant en images plastiques et en évocations picturales. C'est cette abondance de moyens qui la faisait considérer par Hegel comme l'art suprême, celui qui dépasse et contient tous les arts.

Le plaisir poétique, nous l'avons vu, c'est d'abord le plaisir d'une forme rythmique par la répartition des quantités et des accents le plaisir d'une suite mélo-

Digitized by Google

dique par le jeu des timbres ; et enfin et surtout le plaisir de couler un sens dans ces formes et de figurer par elles une signification à la fois logique et affective. Le plaisir poétique, c'est donc avant tout de construire, sur les éléments que je viens d'énumérer, l'exacte figuration sensible d'une réalité spirituelle.

C'est, en effet, la concordance des phases affectives et de la coupe émotionnelle, et des divisions logiques avec les divisions rythmiques qui construit et assure la trame poétique ; c'est l'affinité entre la formulation verbale des sentiments et des idées et la couleur musicale des sons qui donne à la sonorité sa pleine valeur poétique et aux sentiments et aux idées leur valeur sensible. La réalité spirituelle, la matière poétique est créatrice de rythme par la création des accents, de la forme mélodique par la courbe du sentiment, de la couleur harmonique par le choix des sonorités.

Mais d'autre part le poète fait surgir des formes (1). La poésie semble détenir en puissance tout l'art plastique. Le poète est inspirateur du peintre et s'inspire de lui. Du devenir poétique jaillissent par instant des floraisons d'images précises et évanescentes et aussi des tableaux arrêtés et nets qui en sont comme l'illustration.

En somme, il y a dans le plaisir poétique comme une vision musicale et comme une audition visuelle.

De là vient que, suivant la structure mentale du poète et du lecteur, ces différents aspects du plaisir poétique se réalisent plus ou moins ; de là vient aussi que certaines formes de l'art poétique : lyrisme, épopée

(1) Selon HARTMANN, en poésie, les mots ne serviraient qu'à introduire les images. Selon SCHOPENHAUER, III, 234, la poésie met en jeu l'imagination au moyen des mots.

Digitized by Google

drame, inclinent plus ou moins à l'emploi de tel ou tel de ces moyens. Je me bornerai à quelques remarques, qui sont bien loin d'épuiser le sujet.

*
* *

Une image n'existe pas nécessairement pour le lecteur parce qu'elle est sur le papier de l'auteur. Il y a des images mortes, des images de papier. Et l'auteur peut user d'images sans en évoquer, et décrire sans faire apparaître. Le vers qui peint les formes visibles n'est pas celui qui les suggère le mieux. La comparaison poétique n'est point copie de la réalité, mais allusion légère. Plus on intellectualise la perception, plus on s'efforce de la traduire en images claires et distinctes, plus on appauvrit son noyau central.

Il y a des vers qui imposent l'image ; et souvent l'image, brusquement apparue, rejaillit sur ce qui précède et éclaire ce qui suit.

Il y a, comme disait Binet, des images latentes. Il y a des images plastiques et des images diffluentes, différents degrés de tension affective et intellectuelle des images, des images au contour arrêté, des images tableaux et des images enveloppées de mystère, des fantômes indécis. Il y a souvent dans la poésie une puissance d'évocation diffuse qui n'aboutit à aucune image précise, mais seulement à une sorte de nébulosité vague. Le sujet est entouré d'un essaim d'images, dont il sent l'approche ; il a le sentiment de ce qui se prépare et de ce qui s'esquisse, bien plutôt que d'une vision qui s'impose.

Voici l'observation d'un sujet à la lecture de *Tristesse* de Musset :

Digitized by Google

« A côté des images fortes, il en est d'autres plus pâles, mais très vagues et très fluides qui passent dans un cinématographe, images de la fierté (différentes allures fières, tableaux du Moyen âge, etc...). ... Ce vaste fond mouvant était ce qu'il y a de plus difficile à saisir... Ce fond existe pour chaque mot, même pour ceux que j'appelle incompris ; mais quelquefois ces processions de tableaux sont si rapides et si peu colorées que le mot passe inaperçu (1). »

Il semble souvent que, plus l'image est musicalisée dans l'évocation poétique, plus est grand le plaisir poétique. L'image diffluente ou plastique émerge parfois de l'océan sonore ou bien elle y disparaît. A la surface, des images visuelles et des images auditives, claires et distinctes, me disait un de mes sujets ; au fond de l'être, une musique colorée et une peinture chantante et musicale.

Du chaos d'images à la suite d'images bien ordonnées, il y a tous les intermédiaires. Et le développement, lorsqu'il a lieu, se fait soit par la tenue d'un thème dominateur, par une grande vision d'ensemble sur laquelle apparaissent les détails; soit par création à mesure : déroulement d'images sur un ton affectif soutenu ; soit au fur et à mesure par une sorte de fulguration, et parfois avec une extraordinaire soudaineté.

L'image peut naître du sens et de la représentation des choses, ou bien de la musique verbale, ou bien de la valeur affective des mots : de ces nébulosités, de ces brumes que la pensée soulève et transperce se dégagent des images plus ou moins précises.

Souvent aussi c'est moins une image qu'un fragment d'image, mais puissamment évocateur de sentiments ; un

(1) Spaier, *Revue Philosophique*, 1914.

Digitized by Google

fragment synthétique, qui représente et symbolise un tableau très complexe dont il apporte toute la signification et l'émotion. Il faut redire une fois de plus tout ce que nous avons dit tant de fois sur le caractère symbolique des images.

Beaucoup d'images en apparence indifférentes, accidentelles et adventices sont des symboles pourtant. Voici une curieuse observation de G. Berguer :

Dans un rêve, il essaie d'exprimer en vers la pensée de quelque chose d'extrêmement rapide et lent à la fois, l'idée d'instantané qui se dissipe immédiatement. Il voit une goutte d'eau réduite en vapeur par le contact avec une surface chaude : non pas la goutte, mais le petit nuage de vapeur de forme légèrement bombée qui s'élevait, puis s'évanouissait. En même temps il entendait ce vers, qui, dans le rêve, exprimait exactement l'impression de l'image :

Un feu toit de petite claire.

Réveillé il éprouve un sentiment de déception. Chacun des mots correspond à un caractère de l'image :

Feu.
toit — la forme bombée de la vapeur
petite — l'image était petite
claire — donne l'impression de la couleur grisâtre.

Chaque détail de la vision a évoqué un mot, et ces mots se sont groupés au hasard. L'auteur compare justement ce procédé à la composition verbale des glossolales ou de quelques poètes décadents (1).

Inversement, beaucoup d'images durcies et stéréo-

(1) Berguer, Note sur le langage du rêve, *Arch. de P.*, 1914, 213.

Digitized by Google

typées que le langage poétique suscite n'ont aucun effet esthétique.

L'image peut du reste emprunter son caractère et sa valeur à la musique verbale autant qu'au sens et à la situation.

Elle peut prendre vie pour elle-même, et par elle le sujet s'évade du cercle poétique vers des visions plus personnelles et plus libres, vers de vagues rêveries (1). Elle peut revenir sur la donnée poétique, se reporter sur elle, s'infuser à nouveau, créer une atmosphère. Une image n'est poétique que si elle a des affinités secrètes avec l'état d'âme qui s'exprime dans le rythme et dans l'harmonie poétique.

C'est ainsi que s'unissent, dans ce travail de l'imagination, le plaisir d'imaginer, la beauté intrinsèque des images, le subtil rapport de l'image à la coulée phonétique dont elle est jusqu'à un certain point la solidification. Car l'image est poétique dans la mesure où elle est l'efflorescence du mouvement poétique, et ne se développe point à part, mais vient s'y fondre et l'animer (2).

---

(1) C. W. Valentine signale qu'une forte visualisation peut très bien se présenter indépendemment du plaisir esthétique. — C'est un phénomène analogue qui se produit dans tous les cas d'expression et de compréhension. Les images, le langage intérieur compliquent la compréhension. L'image illustre et réalise. Elle égare aussi, parce que l'esprit s'y arrête et qu'elle le captive, parce qu'elle exprime parfois des « à-côté ». Quand nous suivons une conversation, ou quand nous lisons, nous devons à nos images bien des distractions, bien des moments lacunaires où le sens nous échappe. — Par l'image, l'affectivité volontiers prend le change et perd la trace. Rien de plus dangereux que d'éveiller des images, à moins qu'on ne sache les discipliner.

(2) Hegel, IV, 202. — L'image poétique nous offre la richesse de formes sensibles fondues immédiatement avec le sens intime et l'essence de la chose, de manière à former un tout original. C. W. Valentine, *The function of images in the appreciation of poetry* (*The British Journal of Psychology*, XIV, 1923) signale justement que le même sujet, à différentes lectures du poème, peut avoir ou n'avoir pas d'images visuelles, sans que le plaisir soit diminué.

Digitized by Google

*
* *

Le musicien et le poète

Schönberg remarque qu'il a composé beaucoup de mélodies d'après l'impression sonore des premiers vers, ne prenant qu'ensuite conscience du contenu poétique de l'œuvre (1).

Il arrive donc au musicien d'exploiter la sonorité du poème. Encore convient-il de se demander si c'est bien la sonorité strictement verbale avec le jeu des timbres et des rythmes qu'il s'applique à reproduire, ou s'il ne la prend pas tout simplement comme point de départ pour sa rêverie musicale, s'il ne s'installe pas d'emblée dans l'atmosphère musicale du poème.

Il arrive sans doute que la phrase mélodique dérive de la phrase verbale. Et jusqu'à un certain point la prosodie pèse sur la mélodie, en réglant fortement la répartition et l'intensité des accents, la justesse de l'expression (2) et certaines coupes qui portent sur la composition tout entière (3). Jusqu'à un certain point, surtout dans le style récité (4) qui trouve après tout

(1) *Revue Musicale*, 1923, 15.

(2) Encore que la musique puisse modifier le rythme du vers et qu'il arrive souvent au musicien de déplacer les accents.

(3) La pièce de Victor Hugo, *Les Djinns*, que sa disposition graphique a rendue célèbre, comporte un principe rythmique qui n'est pas sans analogie avec le plan de composition de Franck. La version sonore, de même que la version verbale, s'appuie sur un élargissement progressif de la cadence, auquel correspond une augmentation parallèle d'intensité expressive. Puis, une fois atteint le point maximum qui se traduit par la détente de périodes plus longues, c'est, dans le texte comme dans la musique, la mise en œuvre d'un mécanisme rigoureusement inverse, aboutissant par une dégradation continue à l'évanouissement total des notes et des mots. Alfred Cortot, *L'œuvre de César Franck* (*R. M.*, 1er novembre 1925, 18).

(4) Beaucoup plus que dans la mélodie proprement dite ou dans l'air.

Digitized by Google

son origine dans le langage, la mélodie émane du texte, lui est directement soumise. C'est le rythme poétique qui règle les valeurs musicales. Le musicien suit en les soulignant les inflexions de la phrase parlée (1). Il est évident du reste que la courbe mélodique a besoin, pour la beauté sonore de la phrase, pour sa vocalité, de garder beaucoup d'indépendance, d'autonomie et de personnalité.

Mais il arrive aussi, nous le disions, que la musique verbale ne soit qu'un appel à la musique proprement dite et qu'elle ne fasse qu'introduire le musicien dans le monde des sonorités ; ici c'est beaucoup plutôt la couleur harmonique du poème qui agit sur l'esprit du musicien. La mélodie se forme en dehors du texte, sur la base harmonique que le poète lui fournit ou que le musicien invente en s'inspirant du sens du poème. La mélodie se forme instrumentalement, comme le dit Rimsky-Korsakow (2).

Il y a donc d'autres manières de traiter musicalement un texte que de s'inspirer des inflexions de la phrase parlée ou de la musique verbale. Le musicien peut adapter au texte une mélodie qui, tout en s'en

---

(1) Basch montre très bien que certains Lieder de Schumann répondent à ce type. *Schumann*, 167.

(2) « Il y avait longtemps que je n'avais plus écrit de romances. Ayan essayé d'en composer sur les vers du comte Alexis Tolstoï, j'ai écrit quatre romances, et j'ai senti qu'il y avait un nouveau procédé dans ma composition. La mélodie, en épousant les évolutions du texte, devenait purement vocale, c'est-à-dire se formait ainsi dès sa naissance, et son accompagnement n'avait que des allusions à l'harmonie et à la modulation. L'accompagnement se formait et s'élaborait après la création de la mélodie, tandis qu'auparavant, sauf de rares exceptions, la mélodie se formait, pour ainsi dire, instrumentalement, c'est-à-dire en dehors du texte et seulement en s'harmonisant avec son caractère général, ou bien était provoquée par la base harmonique, qui marchait parfois en précédant la mélodie. » Rimsky-Korsakow, *Ma vie musicale*, 202.

Digitized by Google

inspirant, possède une signification musicale propre. Il peut suivre l'auteur pas à pas et essayer de traduire les divers moments du texte en les commentant. Trouve-t-il l'indication d'un sentiment ? Il le réalise, restituant au langage sa pleine puissance expressive (1). Il peut chercher à développer l'état d'esprit qu'expriment les paroles (2), à le repenser dans une autre langue. Il donne alors comme équivalent à la pensée du poète une pensée musicale qui en est comme l'impression d'ensemble : synthèse ramenant à un motif musical tous les détails de l'œuvre littéraire ; sorte de « caractère intelligible » de l'œuvre poétique.

C'est créer une atmosphère musicale et y situer le poème. L'atmosphère peut être suggérée au musicien par l'ensemble, ou par un détail, par un mot (3).

On nous dit de Hugo Wolf qu'il se faisait lire plusieurs fois ou lisait à haute voix le soir le poème qu'il voulait traduire. S'il se sentait surexcité par lui, il s'isolait en lui, s'imprégnait de son atmosphère et rêvait longuement; puis il allait dormir, et le lendemain matin il écrivait le lied d'un trait.

Certaines de ces poésies sommeillaient en lui pendant des années ; et brusquement elles s'éveillaient sous forme de musique.

La musique cherche l'ineffable du poème, et la région où, par delà les mots, dans leur indivision et leur complexité primitive, se pénètrent les sentiments :

---

(1) C'est peut-être ce procédé qui correspond le plus littéralement à l'expression : mettre en musique.

(2) Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1er décembre 1923, 126.

(3) Voir dans le beau livre de Basch sur *Schumann*, 168, une analyse très pénétrante des différentes formes du lied chez Schumann.

Digitized by Google

« Comme je fredonnais à part moi, en écrivant ces lignes :

Ne garde pas ton secret pour toi seule, mon amour,
Murmure-le doucement à mon oreille, à moi seul,

je sentis que les mots n'avaient aucun moyen d'atteindre par eux-mêmes la région où la musique les entraînait. La mélodie suggérait que ce secret... était mêlé au mystère verdoyant des clairières dans la forêt, qu'il était trempé dans la blancheur silencieuse des nuits de lune... que c'était un des secrets intimes de la Terre, du Ciel et des Eaux (1). »

N'arrive-t-il pas au poète d'être guidé dans sa composition verbale et dans la construction de son aventure par la musique intérieure de son poème ?

« Une fois je me mis à écrire des paroles pour une de mes compositions, tandis que l'écho de ce passage résonnait en moi. En le fredonnant, j'écrivis ces paroles :

Je te connais, ô Femme d'un pays étrange
Ta demeure est sur l'autre rive de la mer...

Sans musique je ne sais quelle forme aurait pu prendre le reste du poème. Mais la magie de la mélodie fit apparaître l'Étrangère dans toute sa grâce captivante (2). »

(1) TAGORE, *Souvenirs*, 175.
(2) TAGORE, *Souvenirs*, 176.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE IV

Les moyens de la peinture

Von den Steinen, qui a fort bien étudié l'art de certaines peuplades sauvages du Brésil, dit fort justement que le commencement de l'art plastique c'est le geste qui imite : les sauvages dont il parle font un croquis rapide, dans l'air ou sur le sable, de l'animal qu'ils imaginent dans une certaine attitude, dans un certain mouvement. Ce croquis, c'est presque le prolongement d'un geste. Ce geste, c'est presque le prolongement des mouvements constitutifs de la perception.

Mais, dans cette imitation, il y a deux choses : un langage abstrait et le langage vivant et concret de l'art. Du dessin de l'enfant, du dessin des primitifs sort aussi bien l'écriture que le dessin de l'artiste. Les observateurs de l'enfance ont sagement distingué ces deux éléments ; il y a chez l'enfant qui dessine une tendance indicative et une tendance descriptive. Souvent son dessin n'est pour lui qu'un moyen d'indiquer, de figurer la chose qui le frappe vivement ; c'est, comme l'a dit Rouma, un langage graphique. Souvent aussi, et chez beaucoup d'enfants à mesure qu'ils se développent, la tendance descriptive apparaît, l'effort pour vaincre le schéma intellectuel et pour atteindre à la réalité concrète de l'objet ; avec combien d'imperfection d'abord, à travers quels balbutiements de l'esprit et des muscles, avec quelle impuissance, au début, à

Digitized by Google

la représentation synthétique de l'ensemble, à la mise en valeur exacte des détails, à la construction précise ! Tous les observateurs le disent. Mais le réalisme visuel lutte ici contre le schématisme logique incapable souvent de s'en affranchir tout à fait. La vue de la nature est une conquête de l'âge mûr et de la civilisation. De même l'art primitif oscille également entre le schéma et l'image : le réalisme concret, l'expression vivante de la réalité se fait jour parfois, contre le conventionalisme abstrait, contre la stylisation envahissante, qui tend à faire de l'art une combinaison surtout intellectuelle. Trouver entre ces deux principes une position d'équilibre, c'est presque la condition initiale de l'art.

L'art figuré se nourrit du reste de cette imitation active, de cette plastique en action qu'est l'art dramatique et il lui apporte en échange ses déguisements et ses masques fabriqués. Il s'aide aussi des empreintes et des traces.

Le relief et les couleurs se sont proposés sans doute aux artistes primitifs en même temps que les lignes. Il n'y a point lieu d'établir ici de priorité, ni du point de vue psychologique, ni du point de vue chronologique.

L'art décoratif se manifeste peut-être d'abord dans la régularité et la proportion des outils, dans le rythme des incisions et aussi dans la décoration du visage.

L'imitation, la mise en valeur, l'exhibition de soi-même se combinent aux origines des arts plastiques.

*
* *

Il est trop évident que l'art plastique n'en vient que peu à peu à instituer sa technique, à conquérir ses moyens d'expression. On sent toute la différence qu'il

Digitized by Google

y a entre la sculpture grecque primitive et celle de la grande époque, entre un tableau de primitif et un tableau moderne. Mais quelles que soient les différences de technique, quelle que soit l'histoire du perfectionnement de la technique, l'art plastique opère sur certaines données fondamentales, dont le maniement, dont le rapport à l'intention de l'artiste sont la condition permanente du plaisir esthétique. Nous ne prendrons qu'un exemple, et ce sera la peinture.

*
* *

Ses éléments constitutifs sont d'une part le dessin et la forme ; d'autre part la lumière et la couleur.

La forme des choses intéresse grandement notre conduite pratique et notre intelligence calculatrice : des philosophes ont bien montré le lien qu'il y a entre la géométrie et la vie pratique. La forme nous révèle ce que l'objet a de tangible, ce par quoi nous pouvons l'atteindre. En même temps, la lumière et la couleur parlent extrêmement à nos sentiments.

Demandons aux artistes qui ont aimé presque à l'excès l'un de ces termes, ou qui, au moins, l'ont élevé au-dessus de tous les autres, le rôle que chacun joue dans le sentiment plastique. Il suffira de limiter leurs affirmations les unes par les autres, pour obtenir une image assez fidèle de leur dosage, dans un plaisir justement équilibré.

Nous savons par des documents précis que les artistes grecs s'attachaient extrêmement aux beaux contours ; ils voyaient la peinture d'un œil de statuaires, et, même lorsqu'ils peignaient, ils cherchaient avant tout les lignes qui marquent les limites du corps dans l'espace :

Digitized by Google

le contour, c'est-à-dire la limite où, pour notre vue, un corps, un espace semblent se terminer. Les mots : ligne, contour, trait, plan, élévation, coupe, gabarit, calibre, profil, silhouette, schéma servent à signifier la forme, quand la forme est effectivement limitée par un tracé quelconque.

Ingres disait aussi que le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture. Le dessin est l'écriture des formes. Mais dessiner, cela ne veut pas dire simplement reproduire les contours ; le trait, qui représente le contour des formes, est une abstraction du modelé. La lumière et la couleur ne vont-elles pas reprendre une place prépondérante à la faveur de cette observation élémentaire ? En effet, le modelé, n'est-ce pas la distribution des valeurs claires et des valeurs obscures ? modeler, n'est-ce pas ordonner la lumière par ses intensités de clarté et d'obscurité ? C'est vrai, et le dessin n'échappe pas à la lumière. Le dessinateur analyse la clarté. Mais le dessinateur pur, que nous avons en vue, cherche, avant tout, la lumière génératrice de la forme : il isole conventionnellement son modèle de tout rayonnement et le considère dans la clarté la plus stable qu'il puisse combiner ; il ne s'occupe pas du milieu où l'objet est placé ; il lui assigne une situation de lumière. Ici s'applique pleinement le mot du Vinci, que le dessin est, avant tout, une forme qui serpente. La grande qualité du dessin des artistes suprêmes, c'est la vérité du mouvement. Chercher dans la figure son mouvement même, comment ses contours sont l'expression de sa vie propre, comment sa charpente et le mouvement des muscles, ses saillies et ses dépressions viennent s'arrêter au trait et à la surface, voilà ce que le dessinateur essaie d'abord. Le dessin n'est

Digitized by Google

pas simplement un trait qui termine une figure, c'est l'expression de toutes ses formes, le plan modelé de cette figure ; le contour, chez le grand dessinateur, bénéficie de tout cela. De là vient que les grands dessinateurs ont toujours eu le don de suggérer le relief par de simples contours, par la justesse des lignes ; de là leur insistance sur le trait en finissant, et, comme disait Ingres, leur rage à imprimer le contour ; de là l'effort pour modeler la figure avec d'indiscernables différences de lumière, l'absence de tout détail dans les parties de lumière et d'ombre, ou du moins la subordination des détails à ces deux choses essentielles, la masse de lumière et la masse d'ombre. Une forme n'est jamais trop précise.

Un grand maître arrive à tirer de cette simplification outrancière les effets les plus puissants ; mais c'est à condition, bien entendu, de ne pas se perdre dans les détails du petit dessinateur. Les détails, « ce sont de petits importuns qu'il faut mettre à la raison » ; « toutes les fois que vous partagez les lignes, vous les affaiblissez » ; à condition de chercher les grandes formes plastiques, les grands ensembles, et d'atteindre la justesse des formes : « il faut arriver à chanter juste avec le crayon ou le pinceau aussi bien qu'avec la voix. »

Voilà le dessin pour lui-même ; il est l'analyse plastique des choses, avec la lumière pour condition sans doute, mais sans la recherche de ses effets propres ; avec la subordination de la couleur à la forme. « La couleur est une dame d'atours. » C'est comme si l'une excluait l'autre. La promptitude d'exécution dont la couleur a besoin ne s'accorde pas avec l'étude profonde qu'exige la grande pureté des formes. La finesse exclut

Digitized by Google

la touche, car la touche mange la ligne. Pour un dessinateur de ce genre, le coloriste aura toujours quelque chose du barbouilleur.

Mais cette manière tombe facilement à l'académisme ; et, chez les épigones, ce sont les formes moulées sur la statuaire antique, la substitution du type à l'individualité, des formules consacrées par le bel usage aux expressions fortes qui naissent du parler naïf ; c'est l'oubli des sentiments primesautiers dont les formes sont l'occasion.

Le dessin ainsi entendu devient aisément une sorte d'anthropométrie idéale. On sait par cœur les dimensions qu'il faut et les rapports d'une figure dans toutes les attitudes. Bouguereau disait : « Vous ne saurez dessiner que lorsque, comme moi, vous commencerez une figure par l'orteil et la construirez ainsi en montant jusqu'aux cheveux. »

Un tel dessin se conforme à des canons de proportions.

Voyez les conseils qu'un Sébastien Bourdon dispensait à ses élèves à l'Académie de peinture, et la préférence donnée sur le dessin sincère à l'embellissement par le renforcement des contours, qu'on appelait « charges d'agrément ». Le dessin tombe à la calligraphie. Par une erreur de la sensibilité, renforcée par un préjugé métaphysique, on croit atteindre dans la forme l'essence des choses, leur nature immuable ; et l'on se forge un langage de termes immuables pour exprimer cette immobilité prétendue (1).

(1) Il y a eu de tout temps des discussions dogmatiques entre dessinateurs et coloristes. Le Brun, le peintre d'histoire, reprochait à ses contradicteurs de négliger l'essentiel : « Vous nous donnez la couleur qui change ; quand la lumière change, la couleur change... La couleur ne peut repré-

Digitized by Google

Même les grands maîtres ne sont pas à l'abri de tout reproche. Baudelaire trouvait chez Ingres trop de système et de style ; un peu de tricherie, trop d'amour de l'antique et de respect de l'école. On sera toujours un peu tenté de dire au pur dessinateur qu'il est un philosophe et un abstracteur de quintessence : attentif à suivre et à surprendre la ligne dans ses ondulations les plus secrètes, il ne voit pas l'air et la lumière, il s'efforce même de ne pas les voir. Il sera toujours, comme disait Baudelaire, « au pourchas de la couleur ». Alors même que sa couleur serait, comme il arrive chez Ingres, Holbein et Raphaël, aussi franche, éclatante et claire que chez le coloriste, elle manquera pourtant de ce qui fait la vie de la couleur. Car la distribution des valeurs sombres est tout à fait différente. Comme le dit fort bien Bracquemond, chez le dessinateur les ombres sont assombries, tandis que chez le coloriste elles sont illuminées. Chez le premier, les valeurs obscures n'ont d'autre rôle que de sertir les valeurs claires, l'ombre étant dissimulée par une atténuation systématique, une unification de coloration et de valeur qui a pour but de diriger la vue du spectateur où elle doit s'arrêter. « Les reflets étroits dans l'ombre, les reflets longeant les contours, disait Ingres, sont indignes de la majesté de l'art (1). » Il suffit pour le coloris de chaque objet de cette couleur générale qui enveloppe et absorbe les nuances diverses, d'une gamme presque

---

senter quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessin. » *Conférences inédites de l'Académie de peinture*, 36. Sur le cartésianisme sous-jacent à ces principes voir Hourticq, *De Poussin à Watteau*, 48. En Allemagne, l'école de Cornélius abonde en déclarations du même genre. (Popp, *Malerаesthetik*, 58).

(1) Delaborde, 137.

Digitized by Google

monochrome, diversifiée seulement par des demi-tons. Point de ces touches juxtaposées, point de ces échantillons de tons qui morcèlent si bien l'ensemble d'un corps que celui-ci semble n'avoir qu'une vie multiple et, pour ainsi dire, anarchique. Il s'agit de ne rien compliquer, de ne rien démentir des intentions inhérentes à la pure expression des formes. Un tel style peut atteindre du reste un haut degré de puissance dans l'ordre même de la couleur. « Les parties essentielles du coloris ne sont pas dans l'ensemble des masses claires ou noires du tableau ; elles sont plutôt dans la distinction particulière du ton de chaque objet. Par exemple, mettre un beau et brillant linge blanc sur un corps brun, olivâtre, et surtout faire discerner une couleur blonde d'une couleur froide, une couleur d'accident de celle des figures colorées par leurs teintes locales. Cette réflexion m'a été inspirée par le hasard qui me fit voir sur la cuisse de mon Œdipe, aperçu dans un miroir, une draperie blanche, si éclatante, si belle, à côté de cette couleur de chair chaude et colorée (1). »

Mais le coloriste essentiel ne se déclarera pas satisfait. Delacroix disait à George Sand : « Ingres... confond la coloration avec la couleur. Avez-vous remarqué que, dans *La Stratonice*, il y a un luxe de coloration très ingénieux, très recherché, très chatoyant, qui ne produit pas le moindre effet de couleur...

« Il a mis du rouge sur un manteau, du lilas sur un coussin, du vert par ci, du bleu par là : un rouge éclatant, un vert printanier, un bleu céleste... Les tons livides et ternes d'un vieux mur de Rembrandt sont bien autrement riches que cette prodigalité de tons éclatants

(1) Ingres, cité par DELABORDE, 133.

Digitized by Google

plaqués sur des objets qu'il ne viendra jamais à bout de relier les uns aux autres par leurs reflets nécessaires, et qui restent crus, isolés, froids, criards (1). »

*
* *

Le clair-obscur c'est l'art de rendre l'atmosphère visible et de créer tous les accidents pittoresques de l'ombre et de la lumière.

Il n'est pas indispensable à la peinture. A Florence il a commencé tard, comme partout où la ligne a le pas sur la couleur, la perspective linéaire sur la perspective aérienne ; le burin du graveur ou de l'orfèvre, les procédés du peintre verrier ont longtemps guidé les maîtres de cette école.

Quelques artistes et bien des amateurs s'y complaisent particulièrement. C'est le domaine d'un Rembrandt. Tout immerger, tout envelopper dans un bain d'ombre, y plonger la lumière elle-même, sauf à l'en extraire après, pour la faire paraître plus lointaine, plus rayonnante, faire tourner les ondes obscures autour des centres éclairés, les nuancer, les creuser, les épaissir, rendre néanmoins l'obscurité transparente, la demi-obscurité facile à percer, donner enfin aux couleurs les plus fortes une sorte de perméabilité qui les empêche d'être le noir : voilà, selon Fromentin, la caractéristique de sa vision. Ici les contours se volatilisent, les bords s'atténuent ou s'effacent ; le modelé, qui n'est plus enfermé par un contour rigide, devient plus incertain dans son trait, plus ondoyant dans ses surfaces :

(1) George Sand, *Impressions et souvenirs*, 77. On pourrait citer aussi bien la lumière abstraite et incolore des peintres florentins et la lumière colorée de la peinture vénitienne.

Digitized by Google

forme mystérieuse par excellence, la plus enveloppée et la plus elliptique, la plus riche en sous-entendus et en surprises qu'il y ait dans le langage pittoresque ; poétique et naturelle atmosphère, qui convient excellemment à ce visionnaire, dont les idées se dessinent au fond du merveilleux ; spiritualisation audacieuse et cherchée des éléments matériels du métier, sous la recherche de l'expression morale et des apparitions qui transfigurent la réalité.

Il y a donc des artistes de l'ombre et de la lumière, des « luminaristes » comme dit Fromentin. Mais l'extraordinaire mérite de Rembrandt, c'est la profondeur de sentiment qu'il engage dans cette technique : un œil nocturne, au service de grandes visions.

*
* *

Cela, c'est la lumière et l'ombre et ce n'est pas la couleur. Rembrandt, au lieu d'exalter, comme d'autres, les individualités jaune, rouge, bleue, violette, orangée, les annule presque en ne retenant d'elles que les apparences chaude et froide. Son œuvre est, pour ainsi dire, d'un même ton ; les couleurs n'y apparaissent que dans une proportion extrêmement restreinte. Mais la puissance lumineuse d'une toile ne vient pas des tons choisis pour la peindre, mais bien des oppositions de clair et de sombre, d'où tous les maîtres ont tiré leurs effets (1). Sous la lumière et l'ombre, il y a la notion de valeur.

(1) Chez le coloriste, il est vrai que la lumière dépend du choix des couleurs employées pour la rendre et qu'elle se lie étroitement au ton. Il n'y a pas pour lui de lumière abstraite. La lumière est le résultat de couleurs diversement éclairées et diversement rayonnantes, d'après la nature du rayon qu'elles renvoient ou qu'elles absorbent. C'est ce qui fait du reste

Digitized by Google

Tous les coloristes savent bien que dans la couleur il y a deux choses : d'abord sa teinte, le fait qu'elle est jaune, rouge, bleue ; puis sa valeur, le fait qu'elle se rapproche plus ou moins du noir, qu'elle contient plus de clarté ou d'obscurité. La valeur, c'est l'intensité de clarté, abstraction faite de toute idée de couleur : c'est ce que valent une couleur, une nuance, un ton, mesurés sur l'échelle du blanc au noir. Exprimée par le dessin ou par la gravure, la valeur est facile à saisir : tel noir a, par rapport au papier qui représente l'unité de clarté, plus de valeur que tel gris. Mais la valeur est sous-jacente à la couleur. Le coloriste se montre coloriste même dans un simple lavis monochrome. Un tableau chargé des plus brillantes couleurs peut manquer de couleur à proprement parler. Il faut tenir compte dans une couleur, dans un violet, par exemple, non pas seulement de la quantité de rouge et de bleu, qui peut en multiplier les nuances à l'infini, mais aussi de la quantité de clarté ou de force qui le rapproche soit de l'unité claire, soit de l'unité sombre. Si l'on ôte d'un Véronèse ou d'un Titien ce juste rapport des valeurs dans leur coloris, on n'a plus qu'un coloriage discordant, sans force, sans délicatesse et sans rareté. Il y a, chez le coloriste complet, le souci égal de la valeur et de la teinte, c'est-à-dire, outre les valeurs, l'emploi de tons heureux et harmonieusement juxtaposés, qui acquièrent par leur juxtaposition une

---

que telle teinte très foncée peut être très lumineuse et telle autre, très claire, ne pas l'être du tout. FROMENTIN remarque justement que, chez un luminariste comme Rembrandt, le ton disparaît dans la lumière, comme il disparaît dans l'ombre. L'ombre est noirâtre, la lumière blanchâtre. Tout s'éclaire ou s'assombrit, tout rayonne ou s'obscurcit, par un effacement alternatif du principe colorant. Il y a là des écarts de valeurs plutôt que des contrastes de tons.

Digitized by Google

puissance et un éclat surprenants. Bien colorer, c'est finement ou richement saisir les nuances, les bien choisir sur la palette et les bien juxtaposer dans le tableau ; c'est choisir des couleurs belles en soi et les combiner dans des relations belles, savantes et justes. Les couleurs peuvent être profondes ou légères, riches de teinture ou neutres, ou nuancées et rompues ; la palette peut être limitée ou étendue, peu importe. Un Vélasquez colorie à merveille avec les couleurs les plus tristes. L'important, c'est la beauté des tons et leur harmonie et l'habileté du coloriste à conserver partout et toujours aux couleurs de sa gamme, quelle qu'elle soit, leur principe et leur propriété, leur résonance et leur justesse. Au contraire, c'est pour ne s'être occupé que du ton, abstraction faite des valeurs, que certains impressionnistes ont fait de la peinture un peu creuse. D'autant que toute peinture après quelques années baisse de ton et ne se soutient que par la distribution des valeurs. C'est un paradoxe de dire, par exemple, que la lumière ne peut s'obtenir que par des tons clairs.

C'est souvent d'un jeu de valeurs que sort l'œuvre colorée. Théodore Rousseau plaçait sur un panneau achevé une feuille de papier de soie ; les détails menus disparaissaient ; il en ajoutait une seconde, les silhouettes se massaient plus confusément ; il en superposait une troisième, les valeurs d'ombre et de lumière n'avaient que baissé d'intensité, mais non de rapports. Le squelette du tableau était là, dans sa robuste ossature. « Si je veux achever mon ébauche, ajoutait-il, j'aurais suivi la marche inverse de ce que nous venons de faire. J'aurais successivement affirmé la lumière, de même qu'un objet se dégage peu à peu du néant, qui est l'obscurité, lorsque l'on monte les marches de l'esca-

Digitized by Google

lier d'une cave. La coloration n'est plus qu'une affaire d'observation visuelle et d'organisation. Il faut toujours la réserver pour la fin (1). »

Bien entendu la couleur ne va pas sans la lumière qui est sa condition et sans les valeurs. Mais le ton, la teinte ont pourtant leur existence propre, et, au delà des valeurs et de la lumière, il y a une joie spéciale de la couleur. Ce que peut être la couleur en elle-même et comme abstraite de la valeur et de la lumière, un passage du *Journal* d'Eugène Delacroix peut nous en donner l'idée : « Il faut ébaucher le tableau comme serait le sujet par un temps couvert, sans soleil, sans ombres tranchées. Il n'y a radicalement ni clairs ni ombres. Il y a une masse colorée pour chaque objet, reflétée différemment de tous côtés. Supposez que, sur cette scène qui se passe en plein air par un temps gris, un rayon de soleil tout à coup éclaire les objets ; vous aurez des clairs et des ombres, comme on l'entend, mais ce sont de purs accidents. La vérité profonde, et qui peut paraître singulière, de ceci est toute l'entente de la couleur dans la peinture. » C'est-à-dire que, dans certaines conditions, le coloriste arrive à saisir la couleur presque à l'état pur : par exemple, par un jour diffus, lorsqu'il n'y a pas beaucoup de lumière, lorsque les grandes oppositions de l'ombre et de la lumière ne jaillissent pas devant lui.

(1) Burty, *Maîtres et Petits Maîtres*, 145. Bien entendu ce n'est pas la méthode unique, et Eugène Delacroix nous en décrit une autre très différente : « En regardant l'esquisse que j'ai colorée de mémoire du *Portement de croix* de Rubens, je me dis qu'il faudrait ébaucher ainsi les tableaux avec cette intensité de ton qui manque un peu de lumière, mais qui établit les rapports de localité, et ensuite se livrer là-dessus et mettre la lumière et les accents avec la fantaisie et la verve nécessaires; ce serait le moyen de l'avoir (cette verve) quand il le faut, pour n'en pas dépenser inutilement, c'est-à-dire à la fin. » Eugène Delacroix, II, 39.

Digitized by Google

La vie profonde de la couleur, ce sont les rapports d'harmonie, d'interpénétration entre les tons ; c'est la circulation de la couleur au moyen du reflet qui lie les objets juxtaposés, et transporte dans chacun d'eux quelque chose de l'existence de tous les autres. Ainsi l'ensemble se vivifie et prend une unité harmonieuse.

En effet, quand nous jetons les yeux sur les objets qui nous entourent, qu'il s'agisse d'un paysage ou d'un intérieur, nous remarquons entre eux une sorte de liaison produite par l'atmosphère qui les enveloppe et par les reflets de tout genre qui font, pour ainsi dire, participer chaque objet à une sorte d'harmonie générale ; c'est une sorte de charme dont la nature ne peut se passer. De là vient qu'il n'y a pas d'ombres proprement dites, qu'il n'y a que des reflets. Les rayons lumineux, après avoir touché un corps, sont en partie renvoyés, reflétés sur les objets qui environnent ce corps, et cela jusqu'à l'extinction complète de la lumière portée par la réflexion aux endroits même les plus profonds. L'action du reflet n'est pas toujours assez énergique pour avoir l'apparence d'une clarté, d'une lumière ; mais toute ombre visible, et par conséquent lumineuse, est éclairée et colorée par reflet. C'est la vibration spéciale à la lumière et à la couleur, le rayonnement lumineux, les lueurs sans nom coloré qui sont le véhicule de la couleur. De là vient qu'aucune matière colorée ne peut prétendre à une individualité propre et absolue, parce qu'elle ne présente aucun obstacle aux variations que lui font subir les rayons lumineux (1).

(1) Delacroix disait à Maurice Sand : « L'harmonie en musique ne consiste pas seulement dans la constitution des accords, mais encore dans leurs relations, dans leur succession logique, dans leur enchaînement, dans ce que j'appellerais au besoin leurs reflets auditifs. Eh bien, la peinture ne peut pas

Digitized by Google

Chaque couleur change ainsi de ton selon ce qui l'environne.

Delacroix disait : « Donnez-moi de la boue des rues, j'en ferai de la chair de femme d'une teinte délicieuse, si vous me laissez la faculté de l'entourer à ma guise. » L'essence propre de la couleur, c'est ainsi la dégradation infinie qui l'accompagne toujours, et l'universelle relativité qui l'enveloppe. Aucune matière colorée ne peut prétendre à une individualité propre, puisqu'elle admet toutes les variations que lui imposent les rayons lumineux.

On comprend que le coloriste soit tenté de nier la ligne et de la renvoyer au géomètre ; la ligne, c'est pour lui surtout la fusion intime de deux couleurs. Les figures se délimitent par la lutte harmonieuse des masses colorées. Le coloriste masse avec la couleur comme le sculpteur avec la terre (1). Mais cela n'exclut pas le grand dessin, celui qui procède par l'ensemble et les masses, par la logique complète de l'ensemble des lignes.

*
* *

Les impressionnistes ont poussé à l'excès ces vérités avec leur théorie de la lumière « unique sujet du tableau »

---

procéder autrement. Tiens, donne-moi ce coussin bleu et ce tapis rouge. Plaçons-les côte à côte. Tu vois que, là où les deux tons se touchent, ils se volent l'un l'autre. Le rouge devient teinté de bleu ; le bleu devient lavé de rouge, et au milieu le violet se produit. Tu peux fourrer dans un tableau les tons les plus violents ; donne-leur le reflet qui les relie, tu ne seras jamais criard... Tout s'enchaîne par le reflet. » G. Sand, *Impressions et souvenirs*, 81.

(1) « Je voudrais étaler sur une toile brune qu rouge de la bonne grasse couleur et épaisse. » E. Delacroix, I, 87.

Digitized by Google

et de la peinture art absolument optique, tout à fait distinct de l'expression, du style, du dessin.

Au nom de la couleur, l'impressionnisme réagit à la fois contre les valeurs et contre la forme. Il substitue des contrastes de teintes aux contrastes de tons ; il transpose les valeurs de noir et blanc en valeurs de couleur. Il se joue à travers un enchevêtrement de gammes chromatiques (1). Il cherche l'insaisissable et l'instantané par la mobilité infinie de la pure couleur. C'est précisément parce qu'il ne s'occupe que du ton et fait abstraction des valeurs que Whistler lui reprochait de nier la lumière.

C'est l'arabesque des vibrations lumineuses, le mouvement de ces ondes, qui dessine les formes des objets. C'est la couleur pure, la gamme des couleurs les plus éclatantes, les plus proches de celles du spectre solaire, qui seule est couleur. L'impressionnisme supprimant de la palette du peintre toutes les couleurs ternes ou sombres, est inévitablement conduit, pour reconstituer un clavier étendu avec le petit nombre des couleurs pures et virtuelles du prisme, à fragmenter la couleur en de minces touches qui s'enchevêtrent. Observation stricte des lois de la couleur, usage exclusif des teintes pures, renonciation à tout mélange rabattu, équilibre méthodique des éléments, diront après eux les néo-impressionnistes (2).

Le cubisme réunit des tendances très divergentes, et nous n'avons pas à l'étudier; mais à coup sûr, contre cette peinture plate et chromatique, il représente la revanche du volume et de la profondeur, des solides

(1) Maurice Denis, *Nouvelles théories*, 125.
(2) Signac, 54.

Digitized by Google

simples, des arêtes de la géométrie dans l'espace. C'est un art tactile contre l'art de la vision pure. Il veut retirer la peinture de l'amorphe où l'avait précipité le post-impressionnisme. Il veut rendre sensible la solidité des objets. Il va trop loin dans son désir de rendre sensibles sur la toile toutes les faces d'un objet à la fois. Il a de par ailleurs de trop hautes et de trop confuses prétentions. Mais il nous montre à merveille comment les éléments refoulés d'un art réussissent à se faire jour.

*
* *

Bien entendu, ici, comme dans les arts du langage, la parenté des tons et des sentiments ajoute à l'effet. Il y a pour chaque grande œuvre une espèce de grand thème coloré qui s'impose partout, une tonalité dominante qui représente et exprime l'impression dominante, qui est la couleur centrale illuminatrice, et la vie du tout. Nous pourrions reprendre ici pour les tons ce que nous avons dit de l'accord des sons et des sentiments.

« Tout le tableau doit servir à illuminer l'idée génératrice et porter encore sa couleur originelle, sa livrée pour ainsi dire. Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier. Il y a évidemment un ton particulier attribué à une partie quelconque du tableau, qui devient clef et qui gouverne les autres... il y a des milliers d'atmosphères jaunes ou rouges et toutes les autres couleurs seront affectées logiquement

Digitized by Google

dans une quantité proportionnelle par l'atmosphère dominante (1). »

Certes les moyens techniques, en leur présentation isolée ou leur combinaison à des degrés divers, suscitent déjà, par eux-mêmes, une émotion particulière, profondément distincte de tout autre émotion esthétique. « Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture... il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc..., c'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente... vous êtes pris par cet accord magique ; les lignes seules ont quelquefois ce pouvoir par leur grandiose (2). »

Mais ce n'est qu'une partie du sentiment plastique. « S'il n'est question que de faire de l'effet aux yeux par un arrangement de lignes et de couleurs, autant vaudrait dire : arabesque. Mais si, à une composition déjà intéressante par le choix du sujet, vous ajoutez une disposition de lignes qui augmente l'impression, un clair-obscur saisissant pour l'imagination, une couleur adaptée aux caractères, vous avez résolu un problème plus difficile, et une fois encore vous êtes supérieur : c'est l'harmonie et ses combinaisons adaptées à un chant unique (3). »

Accorder la composition avec la conception, adapter les lignes, le clair-obscur, les couleurs au caractère que l'on veut faire prévaloir, conjuguer le jeu polychrome, le jeu linéaire, le jeu psychologique, le langage des tonalités et le langage des sentiments, c'est l'idéal de

(1) Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 272.
(2) Eugène Delacroix, *Journal*, 409.
(3) Delacroix, *Journal*, 203.

Digitized by Google

tout artiste qui ne se résigne pas à voir dans le tableau une simple surface colorée. A vrai dire, il n'y a point d'art plastique, s'il n'existe entre la beauté de la surface peinte et les idées et les émotions un système de correspondances.

Comme un poème, comme une musique, un tableau donne à penser en même temps qu'à sentir. La peinture pure, ce n'est, bien entendu, ni le sujet, ni l'argument d'un tableau, ni le sens intellectuel, le pathétique moral, ni la composition ; c'est ce qu'il y a de spécifique, d'ineffable dans le rapprochement des tons, le jeu des valeurs, les rapports des lignes. Mais tout cela n'est rien en soi et par soi ; rien, sinon déjà l'ébauche et comme le pressentiment matériel des formes spirituelles qui sont aptes à se couler dans une telle donnée sensible.

C'est ainsi que nous verrions l'équilibre et la composition des lignes, l'harmonie des couleurs, comme de grandes coulées plastiques, préparer et recevoir les grands thèmes affectifs de l'artiste. « Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celles de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber (1). » C'est ce que Signac appelle « le rôle moral de la couleur (2) ». Bien entendu, il ne s'agit point de soutenir qu'une couleur déterminée symbolise avec un sentiment. C'est ici quelque chose d'analogue à ce que nous avons exposé plus haut à propos de la poésie : cette

(1) Baudelaire, parlant d'E. Delacroix, *Curiosités esthétiques*, 116. Comparer *les Phares* : passe comme un soupir étouffé de Weber.

(2) *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 40. Il donne d'intéressants exemples tirés de l'œuvre de Delacroix.

Digitized by Google

vassalité de tonalité dont parlait Becq de Fouquières. Bien entendu, il ne s'agit point d'asservir les éléments sensoriels aux intentions qu'ils sont chargés d'exprimer, ni le motif au sujet. Le sujet du tableau n'est rien sans la sensualité du tableau (1).

Il est inutile de nous répéter et de reprendre ici ce que nous avons dit maintes fois. Sous les moyens techniques, ce sont des intentions qui opèrent, des sentiments qui visent à s'exprimer. Tous ces moyens ne seraient que peu de chose s'ils se présentaient isolés au hasard ; ce qui leur donne une valeur, c'est la composition, c'est-à-dire l'arrangement qui, né de la conception, préside à la technique. Elle est la clarté, l'intelligibilité, le discours. Inutile de montrer que cette unité dans la diversité est nécessaire, qu'elle est ici ce qu'est ailleurs la formule rythmique ou métrique, la coupe de la phrase, et leur rapport à l'idée. Inutile de montrer que cette unité peut se présenter sous des formes très différentes : depuis l'unité factice des symétries maladroites jusqu'au balancement riche et ingénieux des couleurs, des masses et des formes ; depuis la fidélité à la nature jusqu'aux caprices de l'imagination. Dans un art qui représente en termes visuels et tangibles la nature et les situations humaines, la composition, c'est le rapport de position des choses et le développement de l'action, ramassée en un moment. Sa loi sera

(1) Berryer évoquait le duc de Wellington et le maréchal Soult assis tous deux sous un portrait en pied de Napoléon. Ç'aurait été, disait-il à E. Delacroix, un tableau pour vous; mais celui-ci répondit que ce rapprochement parlait plutôt à l'esprit qu'au pinceau. « L'expression de la vie, de la passion, voilà ce qui m'émeut. La splendeur du coloris m'attire irrésistiblement. Ainsi là, vis-à-vis de nous, ces deux femmes de nature contrastée : l'une d'une incarnation transparente... l'autre, aux cheveux ondés et dorés. » Mme Jaubert, *Souvenirs*, 35.

Digitized by Google

toujours la signification, l'intelligibilité dramatique ou lyrique, si l'on peut dire, le rapprochement en un ensemble heureux des différents motifs que renferme une situation ou un spectacle. Toute distribution et tout groupement des formes obéit à cette subordination monarchique, dont l'artiste sait voiler l'implacable rigueur par tous les développements qui ont précisément pour but de la réaliser. Du croquis à l'œuvre achevée, une intention plus ou moins profonde, qui peut n'être qu'une impression heureuse et momentanée de lumière, de couleur ou de forme, ou qui peut être un sentiment intense, une vision puissante cherchant la matière qui l'éternisera, se précise, se fixe, s'enrichit à mesure, ou se dépouille de ses scories, et le résultat c'est l'œuvre, avec sa toute-puissance d'enchantement sur les spectateurs.

Digitized by Google

Digitized by Google

CONCLUSION

Quel moment de la vie spirituelle l'art représente-t-il ? Qu'est-ce que le monde esthétique parmi les mondes que l'homme construit ?

Ce n'est pas le monde de la réalité prosaïque. L'art tourne le dos à la vie pratique, aux préoccupations utilitaires. On a dit justement que vivre c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées ; la perception ordinaire s'en tient aux premières apparences, qui intéressent nos besoins ; à ce degré nos représentations du monde ne sont guère qu'un appel à notre volonté. La vision esthétique abroge ce monde. Elle rompt le tissu d'intérêts qui nous attache aux choses : négation de la vie égoïste, oubli de soi.

Toutefois il serait faux de penser que l'art n'a absolument rien à faire avec l'utilité. Dans l'effort pratique de l'homme, au début des civilisations, pour ordonner et dominer son univers, il y a déjà le dessin de tous les mondes humains. Le langage, par exemple, n'est pas simplement un instrument de communication, un outil social ; c'est une première science, une première religion, un premier art. L'homme, en cherchant à conquérir le monde par les artifices de la technique, de la magie, de la religion, déploie tous les mondes supérieurs à la

Digitized by Google

vie utilitaire. L'art est enveloppé et porté avec bien d'autres œuvres dans l'élan de la vie qui cherche à se réaliser. On pourrait dire que le geste primordial de l'activité humaine contient dans sa confusion originaire toutes les possibilités humaines. Il dépasse de beaucoup le plan de l'animalité où la représentation, quand elle existe, n'est qu'un signal pour le déploiement des tendances. Il dépasse de beaucoup le plan de la réalité prosaïque, où l'homme, esclave de l'animalité et de la socialité, retombe si volontiers pour se dispenser de tous les nobles efforts. Certes la vie utilitaire, au sens commun du mot, est abdication de l'art, de la religion, de la science, ou refus de les aborder. Mais c'est une vie endormie, et une fois que l'existence est assurée. L'effort vers la vie, l'effort de la société et de l'individu pour dompter le réel, l'aspiration à l'humanité est un riche faisceau de tendances spirituelles, qui transcende de beaucoup le premier résultat, très humble, qu'elle atteint : assurer à l'homme la possibilité de subsister dans un univers hostile.

Mais il convient d'entendre, sans contestation possible, cet élan primordial comme un complexus de tendances qui se déploient en des univers différents, et non point comme une tendance unique, qui contiendrait à la fois tous ces univers. L'élan vital ne suffit pas à fonder les formes supérieures de la vie. Certes l'art a d'abord servi la vie. Sous le voile de la magie ou de la religion, il s'est asservi d'abord aux plus graves préoccupations de la vie réelle. Mais sans l'art proprement dit, sans le jeu de tendances sur lequel tout art repose, l'art magique ou religieux n'aurait jamais existé.

Le premier caractère de l'art, semble-t-il, c'est

Digitized by Google

d'aménager un monde à la mesure de l'homme, de créer un monde proprement humain. Infléchir la réalité dans le sens du rêve ; donner à la réalité la magie du rêve ; donner au rêve la puissance contraignante et la saveur de la réalité. Qu'il s'agisse de modifier le corps par la parure, l'habitation par le style, qu'il s'agisse de fixer l'essence ou bien l'éclat singulier des choses, qu'il s'agisse de traduire en mouvements, en paroles, en bruits ou en sons enchaînés une suite d'attitudes mentales, l'art consiste avant tout, semble-t-il, dans ses formes supérieures comme dans ses formes inférieures, à assurer à tout ce qui est création humaine une expression pleine qui satisfasse à toute la nature humaine.

Il semble que le monde de l'art soit d'abord un monde où l'esprit est chez soi et qui le réjouisse et l'enveloppe et s'impose à lui comme un monde sensible. Il semble que, dans ce monde, contrainte et liberté, apparence et réalité se mélangent harmonieusement : monde de la belle apparence et de la beauté réalisée, où les valeurs humaines se déploient en figurations sensibles qui charment les sens et toute l'âme : dilatation de toute l'âme en de magnifiques accords. L'art n'est sans doute qu'un des procédés par lesquels l'homme atteint l'unification de soi-même ; mais il est le seul par lequel il l'atteigne sans sacrifice. L'art est un monde proprement humain, où s'épanouit toute la nature humaine. Ne serait-il pas précisément le signe de l'accord de tout l'esprit, de l'accord du monde et de l'esprit, de leur compatibilité profonde ? Tel serait l'acte fondamental qui se fragmente dans les jugements esthétiques ; la création d'univers, où l'esprit se retrouve et se reflète, à tous ses degrés de tension.

Digitized by Google

*
* *

Créer n'est certes pas le privilège de l'art. La science utilitaire aménage le monde selon les besoins humains et crée les instruments de l'action.

Le savoir substitue au monde sensible de la perception utilitaire le monde à la fois plus vaste et mieux lié d'un grand symbolisme intellectuel. Le savoir, sous toutes ses formes, est création. On ne saurait aujourd'hui s'arrêter à ces doctrines très rudimentaires qui font de la science une sorte de décalque d'un monde tout fait, ou la projection pure et simple d'un esprit qui apporterait dans sa constitution originelle les lois inexorables du monde et du savoir. Les plus instruits et les plus perspicaces des philosophes et des savants abandonnent aujourd'hui l'empirisme qui croit s'identifier passivement à l'objet, à la nature, aux choses, aussi bien que le rationalisme à l'ancienne mode, qui prétend reconstituer le réel en un système déductif et clos. On admettrait plutôt que le donné, l'élément externe ne se présente jamais à l'état pur, mais toujours élaboré déjà et plus ou moins assimilé par l'esprit. On suppose du même coup que l'esprit se constitue lui-même en agissant, et qu'il se fait par la science au moins autant qu'il fait la science. Le savoir est une manifestation de l'activité créatrice de la pensée, une raison en marche. Tout s'y étage et s'y conditionne. Le monde de la science est un monde où, à la limite de la recherche, l'esprit s'aperçoit lui-même dans son œuvre ; un monde qui commence à peine au niveau de l'univers sensible et qui se termine au niveau de l'esprit ; un monde qui semble commencer comme une chose sur le plan du

Digitized by Google

réalisme et qui se termine en activité créatrice, sur le plan de l'idéalisme.

De cette parenté avec l'art témoigne l'histoire même du savoir : au début de la science les cosmogonies, dont on ne saurait dire si elles sont poésie, religion, essai d'explication positive ; au terme les grandes hypothèses, qui sont à nouveau de grands poèmes. A mesure qu'on s'élève dans les hautes systématisations du savoir, on approche davantage de la région de l'art. L'effort pour interpréter tout le savoir comme la vie même de l'esprit, le rêve des métaphysiciens, ressemble à une altière et abstraite poésie.

Donc la science est artifice, fabrication et création. Donc le monde de la science s'ajoute et se superpose au monde de la réalité. Mais, sans vouloir en rien affaiblir cette vérité, nous conviendrons aussitôt que ce monde de la science, et, d'une manière plus générale, le monde du savoir — si l'on entend sous ce mot toutes les systématisations qui s'établissent sur la science — subit la contrainte inexorable d'une réalité qui le gouverne. Convention, liberté créatrice aboutissent toujours à l'épreuve de la vérification, au contrôle de la vérité. Rien dans les recherches récentes, même celles qui mettent le mieux en relief la spontanéité créatrice de l'esprit scientifique, n'a pu affaiblir la valeur des idées de vérité et d'objectivité. C'est toujours le monde de la perception ordonnée et obligée qu'il faut rejoindre, par renonciation du sujet à tout point de vue propre, à tout arbitraire. C'est toujours la rigueur de liaisons préétablies qu'il faut subir. La spontanéité créatrice est ici asservie non point seulement aux nécessités qui dominent la fabrication et l'œuvre, comme l'art y condescend, mais encore à la convenance de l'œuvre avec la

Digitized by Google

réalité originaire, avec les données que l'œuvre aspire à mettre en forme et à représenter. Le réalisme et l'empirisme y tiennent en contrainte l'idéalité.

Il convient d'ajouter encore que le symbolisme intellectuel, qui constitue la science, abroge précisément la qualité sensible et affective qui est la matière de l'art. La science vise à dégager du chaos des données sensorielles un système de notions distinctes et de rapports précis. L'art vise à ordonner en un clair système l'essaim chantant des données sensorielles. Art et science sont complémentaires. On s'en aperçoit dès les formes les plus humbles de la vie quotidienne. Nous pouvons écouter l'horloge qui sonne, comme une succession de coups qui forme un nombre ou comme une succession de notes qui forme une mélodie. Et l'une et l'autre attitude est nécessaire à la vie humaine. D'un côté l'attention s'oriente vers le monde de la quantité, de la distinction, du nombre, de l'autre vers le monde de la qualité.

Je sais bien et j'ai dit suffisamment au cours de ce livre qu'il serait faux de supposer d'un côté la raison, la sagesse, l'intelligence, de l'autre l'abandon à une sorte d'intuition supraintellectuelle. L'intelligence travaille, taille et mesure dans l'art comme dans la science. C'est pourquoi l'œuvre d'art n'est pas sans quelque analogie avec l'œuvre scientifique. C'est pourquoi la science nous donne l'impression de la beauté. Il y a même un certain aspect de beauté de la nature, qui n'apparaît que par la science, puisqu'elle découvre un ordre du monde que la sensibilité n'atteint pas.

Mais, ces réserves faites, il n'en demeure pas moins que cette qualité sensorielle, où baigne notre conscience à l'origine, et dont la science aspire à s'affranchir,

Digitized by Google

l'art la remet en valeur. Vivre les sons, les parfums et les couleurs, vivre leur retentissement affectif, vivre l'épanouissement des sentiments et des idées dans de telles qualités sensorielles, telle est la tâche de l'art. La science, au contraire, puisqu'elle prétend voir à travers de telles apparences, commence par les volatiliser. Art et science se complètent heureusement.

*
* *

La religion tend surtout à assurer, par la création d'un autre monde où elles soient souveraines, les suprêmes valeurs pour lesquelles l'homme combat en ce monde. Asservir les forces divines et les servir, telle a toujours été l'antithèse dont les religions apportent la synthèse. Plier le monde aux désirs, plier le monde des désirs à tout ce qui, dans l'âme humaine et dans la nature, l'emporte sur lui en dignité, autre expression du même fait. Il semble qu'ici, comme dans l'art, la balance soit égale entre le bon plaisir et la contrainte ; et c'est pourquoi les êtres de la religion condescendent si bien à se revêtir des fantaisies de l'art.

Mais les dieux que la religion révère, figuration des idéaux de l'humanité, ont besoin de toute l'âme humaine. C'est le monde de la vérité éternelle, qui n'a que faire de la belle apparence, et où toute apparence s'anéantit.

Les dieux que la religion révère, figuration des idéaux de l'humanité, n'ont besoin pour se réaliser que de l'âme humaine, dans sa plus profonde intimité. On criera au paradoxe, puisque toutes les religions ont des temples, des images, des objets sacrés. Mais tous ces symboles ne valent que par l'intention qu'ils

Digitized by Google

révèlent et dans la mesure où ils la symbolisent. L'image dont le sorcier se sert pour envoûter son ennemi, il suffit qu'elle représente un homme et qu'elle assure à l'intention hostile le support sensible, sur lequel elle s'assouvira. Peu importe la valeur esthétique de l'image. Cette valeur esthétique peut bien s'ajouter à la valeur magique et religieuse, comme il arrive à tout l'art religieux, depuis les parois gravées des grottes quaternaires jusqu'aux splendeurs de nos cathédrales. Mais c'est un surcroît et un luxe. Le sensible, dans la religion, n'est que le signe du suprasensible, et non pas son achèvement et son épanouissement bienheureux.

*
* *

Que l'art soit avant tout la création d'un monde où l'esprit s'épanouit et que l'accord de toute l'âme concourt à former, les systèmes esthétiques qui procèdent de Kant l'ont bien vu.

Pour Kant, qui a le premier formulé cette vérité, dont nous avons fait largement usage et que nous croyons définitive, l'art est l'activité harmonieuse des fonctions mentales, qui s'exercent en liberté dans le monde de la représentation : accord de l'imagination et de l'entendement, accord de l'objet avec l'imagination et l'entendement. L'art est ainsi une harmonie subjective des facultés de connaître, qui se déploie dans la sensation elle-même. La conscience de cette harmonie est le jugement esthétique, qui précède le plaisir et en est le fondement.

La beauté, c'est donc la construction d'un objet sous la forme de cette finalité subjective, qui exclut

Digitized by Google

aussitôt la représentation d'une finalité objective, d'un agencement utilitaire. L'art nous fait l'effet de la nature. Et, du même coup, il nous libère de la nature. Cette spontanéité dans le jeu des facultés de connaître, qui produisent le plaisir esthétique par leur accord, fait le lien entre la nature et la liberté.

Ainsi l'esprit se réjouit de lui-même et se crée un monde au-dessus de la nature. Rien de plus libre et de plus humain que le jugement esthétique. Et pourtant nous sommes invinciblement portés à croire que la nature elle-même est artiste puisque nous la jugeons belle. La beauté de la nature, c'est-à-dire son accord avec le libre jeu de nos facultés de connaître, nous paraît, comme dit Kant, une finalité objective de la nature. La nature nous paraît artiste comme avec intention et finalité. Ce signe de beauté ne révèle-t-il pas la concordance entre ses productions et notre âme ?

Pourtant ce n'est là qu'une vue de l'esprit humain. Comment admettre que la nature ait des intentions ? La finalité intentionnelle ne peut être que l'œuvre du sujet pensant. Nous nous servons de la finalité comme d'un symbole pour nous représenter celles des opérations de la nature, que nous ne pouvons comprendre par le pur mécanisme. Le monde de l'art est le monde de l'homme, plutôt que celui de l'esprit, si l'on prend ce mot au sens anonyme et universel où l'entendront les successeurs de Kant. Kant aperçoit dans l'art la réconciliation de la nature et de la liberté, de la sensibilité et de l'intelligence ; mais il ajoute aussitôt que cette réconciliation n'existe que pour les yeux qui la contemplent. D'une manière générale, Kant ne voit-il pas l'unité du monde sous la forme d'idées subjectives de la raison, sans attribuer à ces idées une réalité

Digitized by Google

adéquate? Leur réalisation pratique est projetée à l'infini, comme un « devoir être » et leur essence n'est point connaissable par la pensée.

Il restait aux successeurs de Kant à transformer cette finalité subjective en finalité objective par l'identification de l'esprit avec la nature. Ainsi le jugement esthétique devient l'achèvement d'une tendance immanente à la Nature Esprit.

L'art, c'est l'esprit qui se refait nature, l'esprit qui s'épanouit à travers la nature, la nature qui se retrouve comme esprit. Tel est l'effort de la métaphysique postkantienne. « L'art, a dit Hegel, dégage la vérité des formes illusoires et mensongères de ce monde imparfait et grossier, pour la revêtir d'une forme plus pure et plus élevée, créée par l'esprit lui-même. Loin d'être de simples apparences, les formes de l'art renferment plus de réalité et de vérité, que les existences phénoménales du monde réel. L'esprit perce plus difficilement à travers la dure écorce de la nature et de la vie commune, qu'à travers les œuvres de l'art. »

Chez Schiller, cette identification commence à peine. Certes il a rompu avec la subjectivité kantienne. La pensée, chez lui, n'est plus une faculté abstraite et opposée à la nature. L'art est par lui marqué fortement comme la réalisation de la personne humaine; c'est le jeu de toute l'âme ; c'est tout l'homme en harmonie. Mais il ne précise point exactement quel est, dans ce jeu harmonieux, l'accord de l'homme avec la nature.

Fichte insiste fortement sur deux idées précieuses. L'art est fonction constructive ; n'est-il pas la meilleure preuve de l'activité du moi ? L'art est le jeu simultané du Moi et du non-Moi. Le plaisir esthétique, c'est la fusion du sujet et de l'objet, l'animation de l'univers

Digitized by Google

par la création d'une âme nouvelle où se fondent précisément le sujet et l'objet.

Schelling exploite amplement ce thème de l'identité de la nature et de l'esprit, du conscient et de l'inconscient ; et avec lui tout le romantisme. Nous avons vu plus haut comment Novalis expose, en termes magnifiques, les obscurités de la spontanéité créatrice.

Hegel est certainement le philosophe qui a le plus travaillé à établir que l'art est un moment du développement de l'esprit et comment le développement de l'art manifeste ce mouvement de l'esprit. Les domaines limitrophes du monde du beau sont, d'un côté la prose de la réalité finie et de la pensée vulgaire, au-dessus de laquelle l'art s'élève ; de l'autre, les hautes sphères de la religion et de la science, dans lesquelles l'art fait place à une conception de l'absolu dégagée de toutes les formes sensibles.

L'architecture cherche des dieux ou des hommes, habitants des nobles demeures. La sculpture et la peinture réalisent la pensée sous sa forme physique et dans le monde matériel. Avec la musique, l'art se libère du visible et construit une matière plus spirituelle. Mais la musique appelle le langage qui seul peut occuper l'esprit et remplir l'âme. La pensée, qui ne peut en rester à cette concentration abstraite du sentiment, et qui a besoin de faire éclore tout un monde de réalités vivantes, se sépare de la musique et se donne dans la poésie son existence d'art ; l'âme s'y aperçoit immédiatement en elle-même et pourtant sous tous les voiles de l'imagination. Et quand elle veut se retrouver elle-même devant elle-même, c'est la religion et la philosophie qu'il lui faut.

Mais l'art ne fait pourtant que continuer la nature.

Digitized by Google

Il y a un art inconscient de la nature, une pensée organisatrice sans conscience. La nature n'est point aveugle, puisqu'elle est l'Idée en travail d'elle-même. Elle est spontanéité plastique, sourd travail de l'Idée sans cesse occupée de découvrir les formes où elle puisse se produire. Le développement de la série naturelle se fait ainsi par l'accession de fonctions et de structures de plus en plus harmonieuses. Chacun des types vitaux, loin d'être un agrégat de déterminations dont le seul lien consisterait à ne pas se contrarier entre elles est un système prêt à se réaliser dès qu'il ne sera pas arrêté par des obstacles ; la suite de ces types est présente en chacun des plus humbles comme une sorte d'idéal.

Toutefois ce que l'art ajoute à la nature, c'est la pleine possession de soi. L'art, c'est le même esprit de vie qui circule dans la nature, mais qui en conquiert les formes, et se les assimile. L'art vise à faire l'extérieur semblable à l'intérieur, à ramener la réalité extérieure à la spiritualité, de sorte qu'elle en soit la manifestation.

*
* *

Le système esthétique de Kant était fragile ; fragile comme toute la philosophie kantienne, où l'esprit, qui informe et gouverne le monde, semble ne point tenir au monde, où l'entendement humain, duquel tout dépend, est comme suspendu entre ciel et terre, sans qu'on puisse apercevoir d'où il procède et où il va.

Mais l'objectivité de l'Idée, le réalisme idéaliste de Hegel a aussi ses périls. La pensée substantialisée, dont il se contente, ressemble plus aux choses qu'à l'esprit.

Digitized by Google

L'art est création et fabrication spirituelle. Pour que la pensée de Hegel prenne sa valeur, il faut que Hegel aille jusqu'au bout de sa pensée. Il faut laisser à l'esprit toute son indépendance et son initiative créatrice, sans l'absorber dans l'anonymat d'une nature agissante.

Chez Hegel, une réalité spirituelle se développe et se promeut par une sorte de nécessité spirituelle, et la nature s'achève en esprit. Tel était le sens profond de la théorie aristotélicienne de l'imitation. L'art y est une représentation purifiée de la réalité, le passage à l'acte de l'Idée qui n'est dans la nature qu'en puissance ; si bien que l'art est plus réel que la réalité même. Mais cette réalité originaire est bien confuse et bien loin de l'esprit. Le mot Idée dénomme, à vrai dire, tour à tour toutes les modalités de l'esprit, plutôt qu'il n'explique leurs rapports et leur genèse. La nécessité intérieure, qui règle le développement des formes de l'esprit, est bien arbitraire et bien fragile, puisqu'elle est toute dialectique.

Si haute que soit la portée de ces spéculations, elles ne dispensent donc pas d'examiner de plus près l'activité créatrice et constructive qui se révèle dans l'art. Il faut mettre au premier plan ces idées de fabrication et d'harmonie, que nous avons si fréquemment exposées ; sans négliger pourtant cet aspect de réalité naturelle, que le hégélianisme a mis fortement en lumière.

*
* *

A trop rapprocher art et nature, à trop parler de l'art de la nature et de la nature artiste, ne commet-on pas, en effet, une confusion ? On parle, au vrai, de fina-

Digitized by Google

lité, tout simplement. On parle d'un système de faits et de parties, où tout est réciproquement moyen et fin, chacun des organes étant approprié aux autres, et chacune des phases du développement d'un organisme répondant aux autres. D'une manière plus générale encore, on vise la subordination des parties au tout, la détermination d'un objet par son concept, l'activité du concept dominant ou persuadant une autre activité brutale et déréglée. D'une manière plus générale encore, cette finalité naturelle n'est pas seulement la conformité à l'Idée ; elle est l'Idée : une organisation qui s'invente elle-même, un plan qui se dresse lui-même et que la réalité physique ne fait que traduire ; et nous sommes ici au cœur même de l'hégélianisme.

Cette finalité interne, on peut certes l'appeler un art, au sens où l'on trouve de l'art dans l'activité technique par exemple. Est-ce bien de l'art, au sens esthétique du mot ?

L'art, pour parler le langage de ces métaphysiciens, c'est précisément la belle réalisation de l'Idée dans la forme sensible. Cette belle réalisation, la nature la poursuit-elle en elle-même et pour sa joie propre ; ou ne la rencontre-t-elle qu'à travers l'esprit humain ? Que vaut ce mythe de la nature artiste et de l'Esprit qui se refait Nature ?

*
* *

On peut se demander d'abord si la finalité elle-même n'est pas une construction de l'art et un simple rêve de l'esprit ? Il se peut que toutes les données du mécanisme entrant en jeu, par ce seul jeu les combinaisons inharmoniques soient éliminées. Et si cette hypothèse échoue,

Digitized by Google

si la finalité paraît nécessaire à la nature, la finalité coïncide-t-elle avec l'art et la beauté ?

L'art fabrique une sorte de nature ; un monde qui a l'aspect de la réalité, et qui est pourtant aux ordres de l'esprit ; un monde sensible tout pénétré d'intentions humaines et construit de manière à réaliser le parfait accord de ce contenu et de cette forme ; une nature artiste, qui laisse transparaître l'esprit créateur. Il nous incline donc à rapprocher la nature et l'art.

D'autre part, il emprunte à la nature. Il a le sentiment qu'elle le déborde et le dépasse. N'est-ce pas à elle qu'une partie des arts va demander ses modèles ? N'est-il donc pas naturel de supposer dans la nature l'activité même qui s'épanouit dans l'art ?

L'art nous donne donc inévitablement l'impression que la nature est un génie immense, aux créations multiformes, une génialité qui se dépense éternellement en des créations toujours diverses et toujours renouvelées ; une génialité heureuse ou malheureuse qui se réalise souverainement. On comprend que l'idéalisme postkantien ait été tenté d'apercevoir l'activité créatrice de l'esprit dans la nature elle-même ? Le mécanisme s'anime : tout se pénètre d'une finalité intérieure. Le sentiment de création, de divinité, que l'artiste éprouve au moment de la conception esthétique, avant d'avoir senti la résistance de la matière, comme aussi le sentiment de lutte contre la matière et de triomphe par fidélité à l'idée, le philosophe les projette, les hypostasie dans cette nature immense qu'il anime comme une œuvre d'art.

L'art nous porte donc invinciblement à croire à la nature artiste. Il lui semble qu'il ne fait qu'achever la nature, la mettre en pleine possession de soi.

Digitized by Google

Mais qui ne voit d'abord qu'une bonne partie de l'art ne doit presque rien à la nature ? architecture, danse, musique et la plus grande partie des arts de la parole. Dans les arts plastiques, l'imitation n'est qu'une étape inférieure, comme en témoignent les visions successives de l'art pictural ou sculptural et aussi la variété des visions d'un même temps et les conventions et les techniques. Tout l'art, et non pas seulement celui de l'enfant, obéit à un modèle interne et oscille entre le réalisme logique et le réalisme visuel. Tout art, nous l'avons dit, est œuvre avant d'être vision et afin d'être vision.

Laissons-nous aller pourtant à cette tendance qui nous pousse à concevoir la nature sur le modèle de l'esprit. Le génie immense de la nature — si nous renonçons à la considérer comme une nature aveugle, si nous l'entendons comme une spontanéité plastique, et l'art, je le répète, nous y porte invinciblement — ce génie immense poursuit l'existence et non point la beauté ; mais il est inévitable que dans cette poursuite inlassable et cette incessante création de formes, dans le devenir des ensembles qu'elle brasse éternellement, se rencontrent les modes d'existence dont l'homme ajouté à la nature fera la beauté et parfois même le modèle de la beauté.

Ainsi l'art, comme Kant l'avait bien vu, ne nous donne pas le droit de trancher entre les hypothèses que la science et la philosophie se font de la nature. Mais il nous porte invinciblement à nous représenter la nature sous les traits d'un esprit qui cherche sa voie et sa réalisation. Pourtant, nous venons de le dire, si ample que nous paraisse la beauté naturelle, encore qu'elle nous semble déborder la beauté artistique et

Digitized by Google

en être le modèle, la plus simple réflexion nous montre que la nature poursuit l'existence et non point la beauté. Elle peut la rencontrer, il est vrai, par le vaste jeu de ses combinaisons, par l'immense déploiement de ses valeurs, de ses couleurs et de ses formes, par cette loi heureuse qui veut que, par le simple mouvement des forces naturelles, beaucoup de combinaisons inharmoniques soient éliminées.

Mais seul poursuit et découvre la beauté un esprit au sommet de la spiritualité et qui vise l'achèvement de la vie spirituelle. En admettant même que la nature soit régie par la finalité, cette finalité n'est point encore de la beauté. Elle ne fait que la préparer. L'Idée qui se cherche et s'invente, le plan qui se dresse lui-même et qui cherche à se traduire, c'est une condition de la beauté. Mais la beauté réclame plus encore. La nature ne fait que la préparer. Le monde humain s'ajoute et se superpose à la nature. C'est en vain que le réalisme esthétique attribue la beauté au jeu même de la nature et s'efforce de copier la nature avec exactitude. Cette servilité est encore un hommage à l'idéalisme ; car c'est à un certain choix dans l'immensité naturelle, à un certain regard jeté sur les ensembles, à une certaine exclusion et à une certaine sélection que ce prétendu réalisme obéit.

L'esprit se superpose à la nature et l'active. La nature ne fait que le préparer. L'esprit, comme on l'a dit, pose ses assises inférieures pour agir et en tant qu'il agit, parce que sans elles il ne pourrait agir. La nature, ce sont les immenses soubassements de la pensée et de la conscience humaine. Mais toutes les forces de l'esprit sont tendues en avant vers l'œuvre à continuer, ou plutôt vers l'œuvre qui reste tout entière à accomplir.

Digitized by Google

Et dans toutes les créations où il se manifeste, art, science, religion, se révèle une nouvelle dignité. L'activité esthétique, distincte de la vie, est un nouveau degré d'existence ; et dans l'accord de toute l'âme il y a le signe de cette originalité.

*
* *

Si l'art est fonction de l'esprit à un si haut degré de son développement, on ne saurait l'entendre comme une simple expression du besoin de vivre et pas davantage comme une simple activité de luxe, jeu et loisir. Il participe à la vie profonde de l'humanité et de la communauté humaine. Il est l'interprète et le révélateur des valeurs. Certes il ne crée point les valeurs, qui sont d'origine intellectuelle, religieuse, éthique, mais il leur confère une nouvelle existence et une nouvelle valeur. Aucun contenu ne lui est étranger ; et il s'élève avec l'importance de son contenu. Donner forme d'art à une haute valeur humaine est une grande chose. L'art est au service des dieux. Si telle forme d'art a pris naissance à tel moment dans telle nation, c'est qu'elle est l'image fidèle et idéalisée d'aspirations profondes.

C'est en ce sens que l'art dévoile les Idées ; c'est en ce sens qu'il est vérité. Mais il n'en faut point tirer prétexte pour l'amener, avec le savoir, sur le plan de la vérité. Il serait trop aisé de dire alors, comme Hegel, qu'il doit être relevé par le savoir. Son univers, à aucun moment, ne peut se confondre avec celui de la science ou de la religion.

Digitized by Google

*
* *

L'art, expression des hautes valeurs humaines, est ainsi symbolique pour une part, puisqu'il est pour une part gouverné par des idées. En Egypte le plan du temple s'inspire du dogme et varie comme le dogme. Sous la Ve dynastie le temple solaire figure les traits d'un culte presque sans décor terrestre, comme il convient à un dieu solaire qui vit surtout au ciel. Après la révolution démocratique, Osiris étant associé à Râ, l'être dont il s'agit de construire la maison est un dieu homme. Le temple devient aussi une habitation terrestre. Le temple, maison du démiurge, est en raccourci l'image de l'Univers ; le sol est la terre d'Egypte et le plafond le ciel. Dans le temple les parois murales dociles au ciseau des sculpteurs figurent les scènes « historiques », les manifestations du dieu, les rites du culte journalier. « Le temple se déroule et se lit comme un missel enluminé (1). » Le dessin est une écriture.

L'iconographie du Moyen âge est une écriture et une symbolique. Tout l'art chrétien du Moyen âge est dominé par le principe de Suger : *De materialibus ad immaterialia*. Le symbolisme est dans le plan même de l'édifice en forme de croix, dans son orientation vers le levant, dans la disposition des divers éléments du plan iconographique. Il préside au choix des sujets. On a montré avec beaucoup de précision que ce ne sont même pas les artistes qui, méditant sur le texte sacré, ont conçu ce plan (2). L'art du XIIe et du XIIIe siècle

(1) Moret, *Le Nil*, 505.
(2) Male, *L'Art religieux du XIIe siècle en France; L'Art religieux du XIIIe siècle.*

Digitized by Google

est surtout un art monastique. Les moines dictaient les sujets, s'inspirant des trésors de l'ancien art chrétien conservés dans leurs bibliothèques riches en manuscrits enluminés. Les artistes sont pour une part les interprètes dociles de la pensée de l'Eglise. Le drame liturgique domine l'iconographie.

Ces deux exemples, parmi une multitude d'autres que nous pourrions invoquer, nous montrent à merveille l'art esclave d'un symbolisme qui lui est prescrit, au service de thèmes qui s'imposent à lui. Rien ne serait plus aisé que de montrer aussi le symbolisme plus libre qui domine d'autres époques et d'autres écoles d'art, par exemple le drame musical de la fin du XIXe siècle. L'Etat ou l'Eglise ne pèsent pas toujours sur l'art d'un poids aussi lourd. Mais les tendances d'une époque dominent toujours son art. L'art est l'expression des hautes valeurs et des grands intérêts. Stendhal l'avait déjà fait remarquer à propos du Beau idéal antique et du Beau idéal moderne (1).

En ce sens encore l'art est l'épanouissement de l'esprit humain. Non qu'il faille supposer que l'esprit se cherche ainsi uniquement pour s'épanouir et sans référence à des nécessités plus humbles. De tout temps l'art a été au service des grands intérêts qu'il exprime. Hegel avait tort de croire que l'évolution de l'esprit se fait toute seule par le simple développement de l'Idée. La pensée elle-même n'est-elle pas d'abord technique et utilitaire ? Une partie du symbolisme de l'art est à base d'utilité. Illustratif ou décoratif, l'art se dégage toujours d'un complexus qui le déborde. Le sauvage qui se pare obéit à un motif social, à un motif érotique,

(1) DELACROIX, *Psychologie de Stendhal*, 217.

Digitized by Google

à un motif esthétique. La figuration d'êtres religieux ou magiques a d'abord caractère utilitaire. Cela est vrai de l'art des cavernes. Cela est vrai de tous les débuts de l'art. L'art égyptien est un des moyens dont la religion a usé pour donner aux êtres qui peuplent le monde une vie heureuse et sans terme. En Egypte, l'artiste, comme le prêtre, le soldat, le paysan, travaille pour augmenter les chances de durée et de survie de la société. Offrir des supports impérissables aux dieux et aux doubles, exprimer fidèlement l'idée des types divins et les traits des personnages immortels, telle a été la première fonction de l'art ; aussi recherchait-il, avant tout, les matériaux et les formes durables ; aussi enfermait-il volontiers dans un idéalisme hiératique le monde de ses formes.

L'art n'est donc pas d'origine purement esthétique. « Si les idées magiques ou religieuses n'avaient permis d'insérer dans les plus graves préoccupations de la vie réelle l'art né pour lui-même, celui-ci, trop faiblement greffé sur les occupations essentielles de la vie quotidienne, aurait risqué de demeurer embryonnaire (1). » Mais d'autre part si l'art pour l'art n'était pas né, l'art magique ou religieux n'aurait jamais existé. En d'autres termes on ne saurait supposer une minute que l'art se ramène à l'utilité, parce qu'elle l'a assisté à ses origines et continue de l'assister dans son développement (2). Il n'est pas expression du besoin de vivre. On peut discerner sa spécificité au sein de l'élan initial

(1) Breuil, *Journal de Psychologie* 1926, 366.

(2) « Si les figures de saint Sébastien, en Ombrie et en Toscane, sont aussi fréquentes, c'est parce que cette image, dans la pensée des fidèles, doit protéger contre les épidémies ; mais c'est surtout parce que les peintres y trouvaient l'occasion de montrer un joli corps d'adolescent. » Hourticq, 478.

Digitized by Google

où il paraît d'abord confondu avec d'autres tendances. Toute tendance originelle est complexe et confuse et elle charrie des motifs et des formes d'existence qui se séparent et se distinguent. C'est ici qu'intervient peut-être entre autres la force libératrice du jeu.

L'art n'est pas tout entier asservi au symbolisme. Les artisans du Moyen âge se sont contentés souvent d'être des artistes et de jouer avec des formes. Mâle signale justement que l'art, dans l'immense apport de la pensée théologique, choisit ce qui se prête le mieux à l'interprétation plastique ; c'est la tendance décorative de l'art à côté de la tendance illustrative : l'utilisation de la nature, sans intention morale définie et pour le seul plaisir de créer de la vie ; les animaux, les fleurs, de petites scènes concrètes sont souvent les éléments du décor.

A vrai dire, nous l'avons suffisamment montré, l'art n'est jamais gouverné par le sujet, mais bien par le thème. Sur le même sujet des artistes divers construisent des thèmes fort différents. Un sujet n'est rien en soi-même. Ce qui importe c'est la manière dont le sujet se réalise, devient thème esthétique : donc toute l'enveloppe concrète dans laquelle il s'insère. Principe qui assure d'emblée à l'art une grande indépendance à l'égard des notions qui l'animent.

***

Il est aisé de comprendre que l'art, pris dans son ensemble, évolue comme les sociétés qui le portent. Il n'y a pas un beau absolu, qui, à travers les formes mobiles des arts, se cherche, se trouve et se perd. Il y a

Digitized by Google

une succession de formes en harmonie avec le milieu qui les crée.

Il est aisé de montrer que l'évolution sociale d'une nation gouverne en partie le développement de son art. Moret montre fort bien comment l'évolution historique de l'Egypte a influé sur la sculpture et le dessin : réalisme de l'époque thénite, stylisation des débuts de la monarchie, art aristocratique de l'ancien Empire memphite, barbarie de la VIIe à la XIe dynastie, réalisme de la réforme d'Aménophis IV. Et les historiens se sont plu à montrer comment la Hollande du XVIIe siècle, opulente et laborieuse, à qui le protestantisme fermait la décoration des églises, dont les maisons particulières, étroites, hautes et obscures réclamaient de petits tableaux, s'est créé un art docile à commémorer la gloire de sa riche bourgeoisie, les plaisirs de sa vie domestique, l'amusement de la vie populaire, et la nature dans sa pureté, dans son intimité, sans revêtement littéraire.

Voilà ce qu'il y a de vrai dans la doctrine qui enseigne que l'art reflète le groupement social à un moment de son histoire. Doctrine sur laquelle il est inutile de revenir, tant le thème a été exploité. Mais le lien précis entre l'art et le groupement social le plus souvent nous échappe. Nous voyons bien que certains sujets, certains thèmes s'imposent à un pays et à un temps par convenance réciproque. Mais l'art consiste moins dans le choix de ces thèmes que dans leur mise en œuvre et leur expression. D'autre part, ne nous arrive-t-il pas fort souvent de nous représenter le passé d'après les images qu'il nous a laissées et en particulier d'après

(1) Moret, 512.

Digitized by Google

son art ; après quoi nous admirons combien ces images sont des portraits fidèles. Enfin tout ce que nous dirons tout à l'heure des rapports de l'art avec la vie individuelle est vrai de la société.

Et si, indépendamment des sujets, les œuvres d'une période ont leur allure à elles, si dans les arts plastiques par exemple les lignes ont un cours agité ou calme, si le modelé est pratiqué suivant une recherche de détails ou dans une idée d'ensemble, si les surfaces disponibles se remplissent ou se vident, nous n'apercevons guère le lien entre de tels phénomènes et une certaine forme de vie sociale. Si, à la Renaissance italienne, comme on l'a montré, le tableau prend une allure plus calme, avec un sentiment de masses plus grandes et d'espaces plus ouverts, si un nouveau rapport s'établit entre le cadre et ce qu'il contient, si l'image prend plus de poids, si les lignes et le modelé se ressentent de la mesure et de l'allure soutenue que réclame le nouvel idéal, ne sont-ce pas là des faits d'ordre purement esthétique qui s'expliquent encore plus par les progrès de la technique et l'évolution des écoles que par l'évolution générale de la société. N'y a-t-il pas une vie propre de l'art, indépendamment de la vie collective ? Hourticq nous dit que l'imagination des peintres et la vision pittoresque sont des phénomènes collectifs. Mais il veut dire, je crois, que l'imagination artistique se fixe en des thèmes et en des procédés déterminés qui imposent à l'artiste une manière de voir et de rendre. Les peintres des catacombes ont conservé dans la peinture chrétienne tout ce qui pouvait être emprunté à la peinture païenne. Une fois créé le cycle évangélique, les artistes n'y changèrent plus grand'chose. Pour les cycles nouveaux, les anciens servirent de modèles.

Digitized by Google

Saint François doit beaucoup à Jésus-Christ et saint Dominique à saint François. Dans l'existence des peuples les grands événements historiques prennent au dépourvu les peintres qui ne traitent que des motifs tout prêts : les peintres hollandais du XVIIe siècle n'ont pas rappelé les luttes héroïques de l'indépendance. De brusques révolutions morales ne transforment la peinture que lentement et les idées nouvelles, pour être traduites en peinture, doivent s'accommoder aux formes anciennes et acceptées. Quand le christianisme introduit des motifs inédits il ne suscite point pour cela une nouvelle manière de peindre. Son art figuré est entraîné dans la décadence plastique et son iconographie naissante vieillit dans la décrépitude générale du dessin antique (1).

Au contraire la brusque transformation de la peinture, au XVe siècle, entre les œuvres de Malouel et celles de van Eyck, s'explique par l'emploi d'une technique nouvelle, la peinture à l'huile. Ce sont d'abord les raisons techniques qui expliquent la formation des styles et le développement des arts ; quelquefois aussi l'influence d'une technique sur une autre. Au Moyen âge les arts du dessin, en avance sur la plastique en ronde bosse, ont été les véritables facteurs des progrès de la statuaire ; qu'on se rappelle aussi l'influence des décorateurs de vases sur la statuaire grecque et celle des miniaturistes sur la statuaire du Moyen âge. L'outillage et les procédés suffisent à rendre compte de beaucoup de caractères qu'une critique et une histoire un peu aventureuses rapportaient à des raisons plus lointaines.

(1) HOURTICQ, 4.

Digitized by Google

Si la gravure s'est si largement développée au xve siècle, au point de devenir une des formes les plus intéressantes de l'art, c'est d'abord à la fabrication du papier de chiffe qu'elle le doit. De toute antiquité on a gravé en creux ou en relief des images ou des caractères sur des matières dures ; on a aussi préparé des coins ou des matrices pour estamper en creux ou en relief des matières dures ou tendres (briques chaldéennes, intailles égyptiennes, etc.). De telles pratiques n'ont pas été oubliées au Moyen âge (sceaux, cuirs gaufrés, émaux champlevés). Aucun obstacle n'interdisait l'apparition de l'estampe. Mais la matière lui manquait et l'on se contentait de l'art des miniaturistes.

Il est vrai que l'invention de l'outillage et des procédés dépend à son tour de faits de civilisation. Si le papier de chiffe s'est répandu dès le premier quart du xve siècle, c'est grâce à l'usage du linge de corps qui approvisionnait de chiffes les moulins à papier. Ainsi furent rendus possibles, du point de vue technique, et l'imprimerie et la gravure : c'est de même que la musique a progressé par la construction d'instruments nouveaux; ou la science biologique par le développement de la verrerie, de la coutellerie, des colorants. D'autre part le besoin des images et des textes largement répandus s'accroissait par le trafic des indulgences ; comme le prouve la large diffusion d'images, auxquelles l'octroi d'une indulgence est attachée. On sait le rôle des abbayes de Bourgogne dans cette diffusion.

Ainsi s'expliquent également le recul et finalement la disparition de la miniature. Les maîtres écrivains enlumineurs se sont élevés contre la fabrication de l'estampe qui a paru d'abord une contrefaçon. Aussi les premiers

Digitized by Google

graveurs tenaient-ils à n'attirer l'attention ni sur leurs procédés, ni sur leurs personnes : estampes anonymes, sans légende gravée (le moulage d'un mot étant particulièrement interdit) et déguisées sous le maquillage d'une enluminure violente. Les premières gravures n'avouaient pas leur origine. Et pourtant la gravure a tué la miniature. « Notre art est fini », écrivait en 1491 le miniaturiste siennois Bernardino di Michel Angelo Ciagnoni.

De même au XIXe siècle les procédés mécaniques ont répondu à des besoins nouveaux. La science a ouvert une phase nouvelle dans la production et la diffusion de l'image

Il y a donc une évolution des écoles, des techniques et des formes, qui viennent compliquer l'évolution générale de la société. C'est ce qui explique qu'un art ne puisse agir sur un autre par simple contact. Il faut que le second soit parvenu, en vertu de son évolution naturelle, à un état qui le rende sensible aux influences du premier. L'Antiquité n'a pas créé le Renaissance ; elle l'a seulement réglée. Du Ve au XVe siècle les Italiens n'ont pas songé à imiter les monuments romains ; ils les ont exploités comme carrières. Pour que l'Italie devînt accessible à l'enseignement de son passé romain, il fallut qu'elle traversât la période gothique, dont la première Renaissance, illustrée par Giotto et par Duccio, marque non pas la fin, mais l'apogée.

C'est ce qui explique aussi que les peintres bien souvent ont moins copié leur propre monde, qu'ils ne se sont inspirés d'exemples voisins. Rubens pour guérir la manière néerlandaise de sa sécheresse (van Eyck, Memlinc, Thierry Bouts) s'est inspiré des peintres

Digitized by Google

italiens. Leur type ethnique, on a pu dire que les Flamands l'ont trouvé en Italie (1).

L'art est donc l'expression de la vie sociale et il semble aussi qu'il y ait une vie propre de l'art indépendamment de la vie collective.

Mais cela ne veut pas dire qu'on puisse parler d'une évolution continue de l'art, d'un développement continu dans le temps et uniforme dans l'espace.

Certes il y a des époques où l'on aperçoit cette évolution continue. En Grèce, deux siècles et demi séparent les débuts de la sculpture en marbre de son apogée. Des plus anciennes statues, presque un pilier ou un tronc d'arbre, avec l'indication sommaire d'une tête, de cheveux, de bras, d'une ceinture (les Xoana), on voit se dégager peu à peu les lignes du corps et les draperies, le mouvement et les sentiments et l'ébauche de la vie intérieure : Achermos, dans l'île de Chios et la Nikè de Délos. Les Orantes, malgré leur raideur, s'éveillent à la vie. Pourtant ce sont encore des types abstraits et qui ne sont pas individualisés pas l'action. Avec Phidias, c'est l'impression de la force sereine, de la simplicité et de la dignité calme. Avec Praxitèle, Scopas, Lysippe, c'est l'art méditatif, l'intensité de la vie spirituelle, la passion. Avec l'art hellénistique, c'est la souffrance, l'angoisse, les mouvements désordonnés et tumultueux de l'âme et du corps.

Enrichissement des aspects, clarté du sujet, unité du coup d'œil, voilà vers quoi s'oriente le sens affiné de la Renaissance italienne, parvenue à son degré suprême d'épanouissement.

Mais supposer qu'il en est partout et toujours ainsi,

(1) Hourticq, *La Peinture*, 3.

Digitized by Google

ce serait oublier les révolutions et les catastrophes et aussi que les différentes civilisations sont très inégalement douées pour l'art.

L'art raffiné des chasseurs de rennes contraste étrangement avec l'art pauvre de l'époque de la pierre polie.

Cet art des chasseurs de rennes, qui s'est achevé dans le bassin de la Garonne, est évidemment le terme final d'un long progrès dont nous ne voyons pas les étapes. Mais quand la période de froid eut pris fin, le renne disparut et fut remplacé par le cerf. A cette époque, qui marque la fin des temps quaternaires, les gravures deviennent rares et enfin disparaissent. La civilisation des chasseurs de rennes s'est éteinte sur place ou a émigré. Mais en tout cas on n'en a retrouvé aucune trace. La civilisation de la France quaternaire forme donc un domaine distinct. Cette civilisation a disparu par un changement de climat. Quand on retrouve en France une civilisation nouvelle, c'est presque une nouvelle humanité qui commence : l'époque de la pierre polie et des stations lacustres.

Entre la brillante civilisation mycénienne et l'époque homérique s'intercale l'invasion des Doriens et la destruction de tout un état social. La Grèce est replongée dans la barbarie. C'est le Moyen âge hellénique, période de quatre siècles qui s'écoule entre la ruine des Mycéniens et les nouveaux débuts de l'art en Grèce.

Il ne faut donc point admettre sans de larges restrictions les grandes vues d'un Hegel. On sait, que, selon lui, l'art en général et les arts en particulier traverseraient trois stades, symbolique, classique, romantique, en vertu non d'actions extérieures, mais de la force immanente à l'Idée. L'art symbolique, c'est le duel

Digitized by Google

entre une pensée trop confuse, trop subtile ou trop complexe et des formes encore mal dégagées, imparfaitement dociles à la main de l'ouvrier : tendance à la spiritualité qui a conscience déjà d'elle-même, mais ne saisit pas encore dans un objet réel sa parfaite image, et ne se contemple que dans des formes qui ont quelque affinité avec elle, tout en lui restant étrangères. D'où si souvent une apparence de sublimité, puisque le sublime est la tentative d'exprimer l'infini, qui échoue à trouver dans le domaine des apparences visibles un objet capable de le représenter, puisque l'infini reste inexprimable dans son infinité et que la manifestation sensible se trouve anéantie par l'être qu'elle représente, de telle sorte qu'en exprimant l'idée elle disparaît et s'efface elle-même.

L'harmonie cherchée, trouvée et dépassée de l'Idée et de la Forme extérieure, c'est le sens du développement hégélien de l'art. Et l'on ne peut nier que dans une civilisation qui se développe normalement, l'art d'abord chaotique et confus ne tende à un tel équilibre et qu'il ne le perde après l'avoir atteint et justement pour l'avoir atteint. Economie de moyens, subordination du détail à l'ensemble, grandeur par la concision, équilibre entre la nature et le style; entre l'expression et l'intention, tel a toujours été l'effort de l'art à partir de ses balbutiements originaires et c'est bien l'aspect du classicisme. Il est évident aussi qu'on se lasse d'un tel idéal et que l'expression tend à l'emporter à nouveau sur la forme.

Une telle vue d'ensemble n'a donc rien que de juste, à condition qu'on ne la traite que comme une vue d'ensemble, à condition aussi de donner aux mots un sens assez large.

Digitized by Google

Car il y a bien des formes et des époques d'art qui répondent à de telles définitions. On ne voit pas pourquoi on n'appellerait point classique l'art sculptural du XIIIe siècle. Intelligence des convenances monumentales, sentiment plastique du relief des corps, vraisemblance des proportions et des mouvements, rien ne lui a manqué pour cela.

La sculpture gothique est en plein accord avec l'architecture. Elle est l'expression vivante de la structure du monument ; la sculpture s'adapte à l'architecture, en souligne les formes principales et les divisions essentielles, en accentue l'expression. Une première ordonnance de légers bas-reliefs occupe le soubassement, sur lequel s'élèvent les statues des pieds droits. D'autres bas-reliefs de faible saillie animent les chambranles de la porte, tandis qu'une grande statue isolée figure au trumeau. La sculpture est taillée à même la pierre de construction ; elle règle ses dimensions sur la hauteur des assises.

Enfin on a abondamment montré que l'inspiration morale de cette sculpture, c'est la culture et la philosophie du temps. Il y a pénétration complète des œuvres par l'inspiration religieuse. Une théologie de pierre. Or l'évolution de l'art du XIIIe siècle se fait vers plus d'expression, de mouvement, de pittoresque. L'ordonnance des grandes compositions se fait plus complexe, plus chargée de figures, les statues isolées tendent à s'écarter de leur rigide discipline monumentale par des flexions de corps déterminant des remous dans la draperie ; les gestes s'accentuent, le modelé des visages devient plus ressenti et plus insistant.

C'est alors que se produit la rupture d'équilibre entre les aspirations des artistes et leurs moyens d'ex-

Digitized by Google

pression ; ce déséquilibre ne mérite-t-il pas, à certains titres, le nom de romantisme, au sens où Hegel prenait ce mot ?

*
* *

L'art est d'abord libération ; désintéressement et rupture des intérêts pratiques ; d'où constitution d'une activité en excès, d'une activité de luxe, qui se dépense par pure puissance, pour s'exercer. C'est ce qu'il y a de vrai dans la comparaison avec le jeu, qui est, lui aussi, liberté, rêve qui cherche sa réalisation, action selon le rêve. Mais le jeu se contente de juste assez de matière et de juste assez d'œuvre pour signifier ce qui lui plaît. Or il y a dans l'art — en plus que dans le jeu — le goût de la matière, l'aspiration à l'œuvre et la recherche de l'harmonie entre tous les plans de l'esprit.

C'est ainsi que l'art est réalisation concrète, intégrale de l'esprit humain, dans toute sa puissance d'agir et de percevoir, sous condition que cette puissance trouve sa loi. L'esprit se retrouve en se libérant, et il se libère en se donnant sa loi. La vie utilitaire n'est que la limitation, la déviation de notre puissance d'agir. L'art est réveil et liberté. Mais encore faut-il que cette énergie libérée se coule dans une forme heureuse. Cela est vrai aussi bien pour celui qui perçoit que pour celui qui crée. Nous avons montré que l'œuvre préexiste à l'impression, s'impose à elle et lui survit.

L'art est animation de l'univers. C'est ce qu'il y a de vrai dans la doctrine de l'Einfühlung. La perception utilitaire éteignait le monde pour éclairer nos intérêts.

La perception visionnaire ranime la vie des choses et

Digitized by Google

du moi dans leur indivision originaire : éveiller toutes les puissances qui sommeillent dans les choses et dans l'âme humaine, appeler à la conscience ce qu'il y a de plus mystérieux dans la nature comme dans le cœur de l'homme, faire vivre la vie tout entière. Il semble qu'il y ait ici comme un réveil d'une activité originaire. Avant que s'organisent des choses et des personnes, vers lesquelles s'orientent des intérêts, n'y a-t-il pas d'abord comme une coulée de vie indéfinie où se confondent le sujet et l'objet ? N'y a-t-il pas sous la perception une activité primordiale qui construit à la fois le moi et le non-moi ? C'est dans la mesure où nous avons d'abord construit les choses que nous sommes ensuite capables de les pénétrer, de les lire, de les enrichir d'associations.

Mais l'animation de l'univers ne suffit pas à définir l'art. La magie et la religion le peuplent aussi bien d'esprits. L'extase panthéistique dissout le conscience dans l'ivresse dionysiaque ; mais il lui faut, pour devenir esthétique, le système des apparences apolliniennes. L'art crée un monde où l'harmonie de la vie spirituelle apparaît. Nous en revenons toujours à l'harmonie des fonctions.

Les grands thèmes de la vie et de la pensée s'animent dans l'art. L'art est expression des Idées ; c'est ce qu'il y a de vrai dans l' « Essentialisme ». Il n'est point excessif de dire, avec Hegel, que les grandes puissances du monde de l'esprit aspirent, dans l'art, à se refaire nature. Mais l'Idée esthétique est essentiellement concrète ; elle contient, comme faisant partie de son essence, l'exigence de la forme et l'aspiration au développement. L'Idée n'est que la construction simultanée du contenu et de la forme.

Nous en revenons toujours à cette thèse fondamen-

Digitized by Google

tale que l'art est construction et qu'il est harmonie. Il construit sa matière et sa forme ; car il ne prend pas des choses toutes faites pour les engager dans des formes, mais il les construit d'abord. Tout art repose sur un double symbolisme. Il construit à la fois ses concepts et son langage.

Ainsi l'art n'est pas simple jaillissement de vie. Il est pensée qui s'épanouit en sensation et invention selon des lois. Le Formalisme a, lui aussi, sa vérité ; comme le Sensualisme, qui a bien vu que tout commence et s'achève sur le plan sensoriel, et que, hors la sensation, l'art est vain. L'harmonie esthétique concilie précisément cette plénitude du contenu et cette acuité de l'expression sensorielle par leur ajustement dans une forme. Elle est synthèse de plaisirs. Et ce plaisir esthétique, où résonne toute l'âme humaine, est signe d'existence.

Ainsi s'évanouissent les doctrines incomplètes, toutes partiellement vraies. L'art n'est ni sensation, ni forme, ni copie de réalité, ni simple manifestation des essences. Et il est tout cela pourtant par la vertu d'une activité synthétique et créatrice.

Ainsi s'évanouit l'illusion d'un monde tout fait, d'une pure nature, d'une donnée immédiate où il aurait la vertu de nous replonger. Etrange chose de demander à ce qui est par essence artifice et fabrication, de se borner à atteindre une donnée préalable. L'art atteste au contraire que les données immédiates sont après l'intelligence et par l'intelligence ; que la qualité pure ne se donne à nous que sous des espèces spirituelles.

Ainsi s'évanouit l'illusion d'une simple dilatation de l'âme, d'une exaltation qui se suffirait, d'un simple enchantement par les formes multiples, les sons, les

Digitized by Google

couleurs, les odeurs parmi lesquels l'homme vit ; et le retour à une sorte d'état d'innocence : comme aussi bien l'intellectualisme et l'essentialisme, la prétention à la vérité.

*
* *

A partir de ces principes il est aisé de comprendre la fonction de l'art dans la vie humaine.

Laissons de côté sa fonction sociale et le privilège qu'il a d'unir les hommes et de créer une forme importante de communion humaine. Laissons de côté le privilège qu'il a aussi de détacher l'homme des liens sociaux en développant et en affinant son individualité.

Nous voyons d'abord qu'il peut aussi bien adapter l'homme à l'univers que le détourner de l'univers. Réalisme et Idéalisme sont vrais tous deux. L'art ajoute toujours à la nature, mais cet achèvement peut se faire aussi bien dans le sens de la subjectivité que dans celui de l'objectivité. L'art est toujours réaliste et idéaliste à la fois, puisqu'il commence par abolir un certain aspect du monde pour en affirmer un autre ; mais il peut appuyer davantage vers l'idéalisme ou vers le réalisme.

Le jeu de l'enfant, comme celui de l'homme, est une prise sur le monde et une fuite du monde ; en même temps qu'il veut le conquérir, il s'en évade ; il lui superpose un autre monde où il se donne l'illusion de la puissance.

Un peu plus tard, dans l'art, le plaisir et la liberté créatrice essaieront de construire un monde, aussi solide que celui de la réalité, sous la poussée d'une activité aussi puissante et aussi féconde que la primitive

Digitized by Google

génialité de l'enfant, à la recherche de soi, de la société et du monde.

Il y a donc un art qui vise à prolonger la vie réelle, sans en changer la nature, à redoubler et à renforcer la vie.

Il y a un art qui vise à la fuite du monde. Celui qui ne peut pas plier le monde à ses désirs, tâche de se donner un autre monde, épanouissement de ses désirs.

Mais à moins de sortir de l'art cet autre monde est un monde encore et il a une objectivité.

Une certaine forme d'art est compensation aux insatisfactions de la vie, création d'un monde imaginaire et qui satisfait, création d'une réalité destinée à remplacer la réalité : substituer au monde réel qui nous froisse un autre monde plus satisfaisant. En ce sens on peut parler d'introversion, de narcissisme, de schizoïdie ; mais de tels artistes, s'ils sont des dissociés, savent maintenir le contact avec le monde extérieur. Le pur subjectivisme est délire. L'art est toujours communicable ; il introduit toujours un certain degré d'universalité dans des états individuels.

De même l'art est parfois purgation et délivrance ; il projette dans l'œuvre l'état pénible, et grâce à elle s'immunise contre des pensées obsédantes. La confession freudienne répond à un besoin analogue. Ici le symbole guérit de la vérité. Les personnages se pressent en foule pour accomplir tout ce que le dessein de l'artiste le détourne de commettre. L'art délivre, dans la sphère du sensible, l'homme de la puissance du sensible. En voyant ses passions se poser devant lui, il s'en affranchit. La création esthétique est une satisfaction imaginaire des désirs inconscients, dans laquelle la projection remplace l'impossible assouvissement. Ici se manifestent

Digitized by Google

encore à la fois la tendance narcissique qui détache la libido de son objet extérieur pour la reporter sur le moi, et la tendance à projeter la libido, à lui donner cette apparence de réalisation où elle trouve son plaisir. Cet assouvissement imaginaire que l'artiste se procure ainsi, il le communique par ses œuvres à ceux qui souffrent des mêmes refoulements, et qui, perçant les symboles dont se voile le sens profond de l'œuvre, y goûtent le même contentement secret.

Mais sous toutes ces variétés, ce qui constitue le fond commun, c'est toujours le caractère de création. On crée pour se compléter. L'œuvre est une émanation nécessaire, coéternelle à l'artiste. L'artiste c'est l'œuvre même ; et l'œuvre est toujours abondance, plénitude, excès et débordement. L'artiste c'est l'esprit qui construit l'œuvre, en se construisant soi-même, en réalisant son harmonie et son unité.

Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

Le monde du jeu. Le jeu et l'art 1–46

CHAPITRE II

L'animation de l'univers 47–66

CHAPITRE III

La contemplation des idées 67–82

CHAPITRE IV

L'état esthétique 83–152

CHAPITRE V

L'artiste et l'œuvre 153–210

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

Les éléments principaux de la musique 211–314

CHAPITRE II

Les variétés de l'expérience musicale 315–378

CHAPITRE III

L'art poétique 379–422

CHAPITRE IV

Les moyens de la peinture 423–444

CONCLUSION 445–481

Imp. des *Presses Universitaires de France*, Paris. — 1926. — 0.664.

Digitized by Google